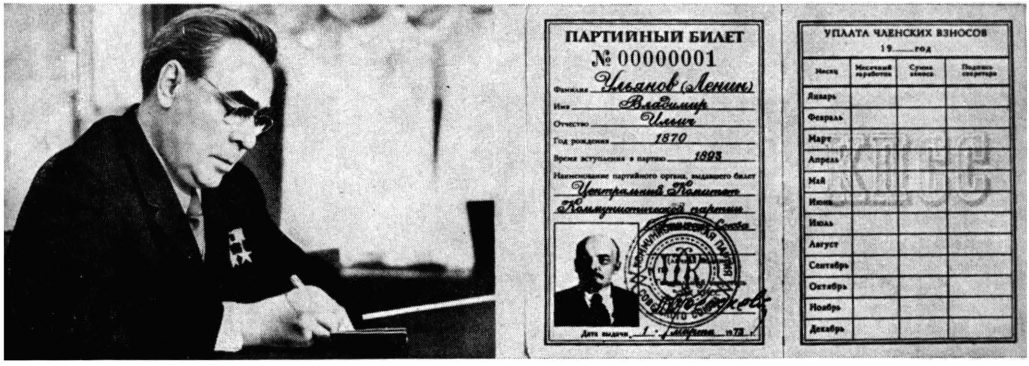
Искусство КИНО

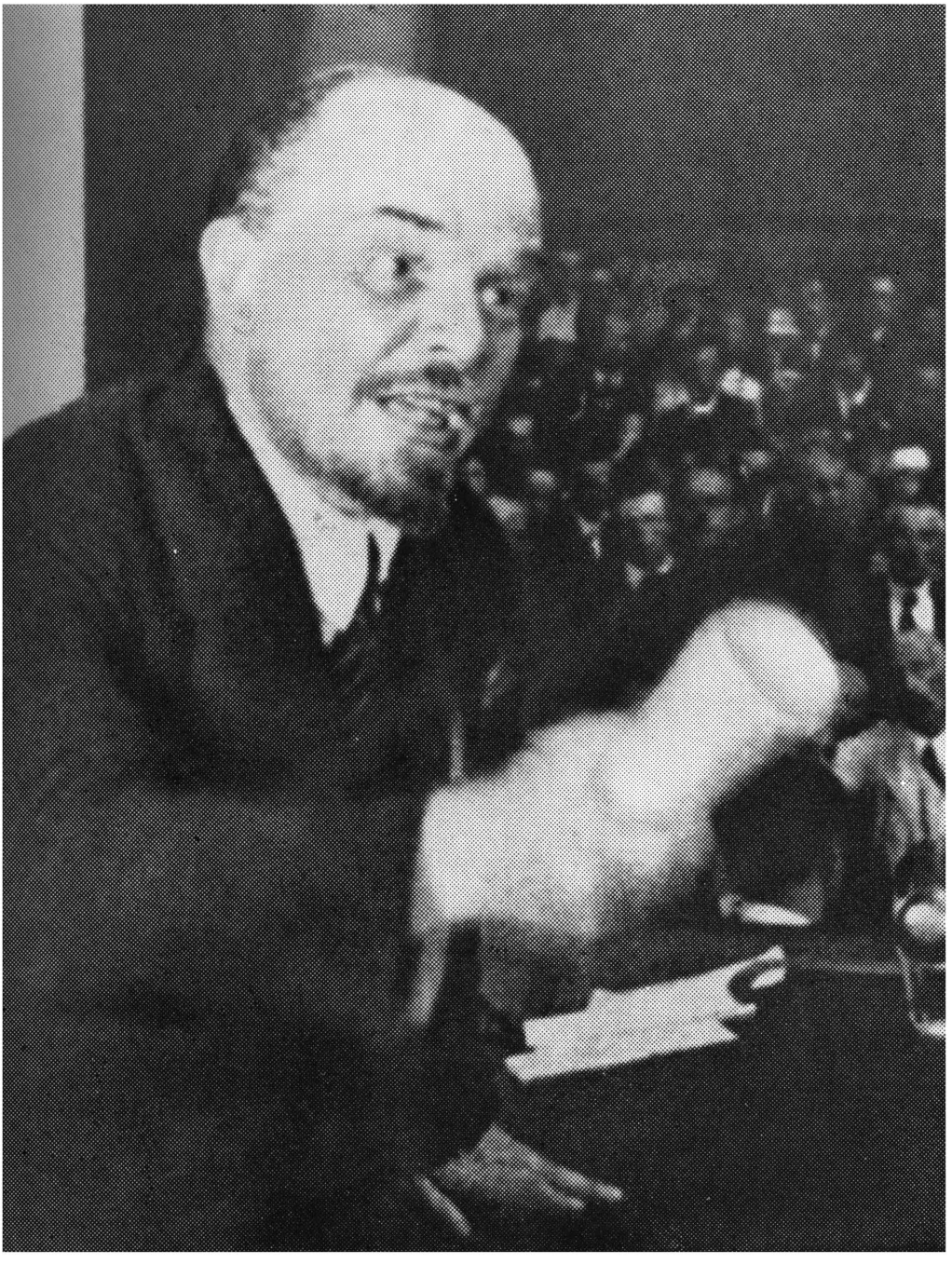
1974

Настолько громаден был масштаб мысли и деяний Ленина, настолько глубоко сумел он понять и выразить назревшие потребности своей эпохи, что и ныне ленинские идеи представляют собою могучее оружие в руках борцов за счастье народов. Нет такого уголка на земном шаре, где имя Ленина не звучало бы как пламенный призыв к борьбе с гнетом, бесправием, эксплуатацией, как символ боевого единства, как залог победы в исторической битве за торжество коммунистических идеалов.

Л. И. Брежнев



Партийный билет №00000001 на имя Владимира Ильича Ленина, основателя Коммунистической партии, Советского государства, великого вождя трудящихся, подписывает Генеральный секретарь ЦК КПСС товарищ Л. И. Брежнев.



Нет человека, который столько сделал бы для счастья людей труда, для свободы, процветания и величия нашей Родины, для освобождения угнетенных и эксплуатируемых во всем мире. Нет человека, мысли и дела которого оказали бы такое решающее влияние на судьбы всего человечества.

Л. И. Брежнев

Борис Чирков

Быть партийными в искусстве нам завещал Ленин

Есть минуты в истории, которые — как бы далеко ни ушло время, сколько бы потрясений ни испытало после них человечество — трагической и светлой памятью навсегда приковывают к себе наши сердца.

Помните, у Маяковского:

Потолок
на нас
пошел снижаться вороном.
Опустили головы —
еще нагни!
Задрожали вдруг
и стали черными
люстр расплывшихся огни.
Захлебнулся
колокольчика ненужный щелк.
Превозмог себя
и встал Калинин.

Слезы не сжуешь
с усов и щек.
Выдали.
Блестят у бороды на клине.
Мысли смешались,
голову мнут.
Кровь в виски,
клокочет в вене:
— Вчера
в шесть часов пятьдесят минут
скончался товарищ Ленин!

Полвека назад ушел от нас Владимир Ильич Ленин, но мы все продолжаем думать о нем как о живом, черпаем у него мудрость, веру и коммунистическую убежденность, сверяем с ним наши мысли, наши поступки, наше творчество.

Бессмертное и животворное учение Ленина всегда, на всех этапах истории нашей страны и нашего народа было тем научным компасом, который указывал нам путь. Именно по этому пути вела нас Коммунистическая партия, основанная Владимиром Ильичем. Великими ленинскими идеями проникнута творческая практика советского искусства — важная составная часть общепартийного, общенародного дела строительства коммунистического общества. Принципы партийности социалистического искусства, провозглашенные вождем, искусства, рожденного самой нашей жизнью и вторгающегося в жизнь, вошли в плоть и кровь творчества советских художников. Именно эти принципы, тесно связавшие все виды и жанры искусства страны социализма с созидательным трудом, с радостями и горестями многомиллионных масс, привели нас к тем высотам, к тем достижениям, которые поражают мир. В этом — торжество гениальных предначертаний ленинизма, ленинского учения о партийности литературы и искусства.

Я и мои товарищи по искусству всегда помним, какое большое значение придавал Ленин искусству в нашу величественную революционную эпоху, эпоху, открывшую человечеству путь к освобождению масс, к разностороннему раскрытию личности, к тому периоду в истории человечества, когда с каждым новым днем все с большей и большей наглядностью раскрывается правда и сила ленинской партии.

Наш вождь всегда рассматривал проблемы искусства в свете тех культурных и творческих задач, которые вносят в повестку дня революция и социалистическое строительство. Он высоко ценил ничем не заменимую способность искусства своими особыми средствами воздействовать на общество и человека в обществе и потому отводил художественной культуре важное место в общем деле перестройки мира.

Открытая классовая позиция — вот краеугольный камень социалистического искусства! Эта позиция дает силу нашим мускулам, уверенность нашему шагу, ясность цели. Партийная, классовая убежденность есть неколебимая основа нашего творчества, с в о б о д н о, по внутренней нашей потребности поставленного на службу нашему народу, нашему партийному делу. Именно так, по-ленински, понимаем мы свободу творчества — в противовес лживому буржуазному лозунгу «полной свободы» искусства. «Жить в обществе и быть свободным от общества нельзя,—писал Ленин, противопоставляя лицемерно-свободной, а на деле связанной с буржуазной, литературе действительно свободную, открыто связанную с пролетариатом литературу.—...Это будет свободная литература, потому что не корысть и не карьера, а идея социализма и сочувствие трудящимся будут вербовать новые и новые силы в ее ряды».

Ленинское учение о культуре диалектично. Владимир Ильич видел в искусстве не только могучее с р е д с т в о революционной перестройки жизни. Творение новой, социалистической культуры, социалистического искусства, считал он,— одна из самых главных задач революции и нашего строительства. Цель нашей культурной революции — пробуждение, приобщение к нетленным ценностям культуры миллионных трудовых масс, которые в мире эксплуатации и угнетения были как парии отчуждены от мира прекрасного, от знаний и искусства. Ленин провозгласил, что советское искусство призвано быть народным. «Искусство принадлежит народу,—говорил он.—Оно должно уходить своими глубочайшими корнями в самую толщу широких трудящихся масс. Оно должно быть понятно этим массам и любимо ими. Оно должно объединять чувство, мысль и волю этих масс, подымать их».

Советское искусство, советский кинематограф всегда шли по пути народности, завещанной Лениным. Народность жила и в тематике, и в стилистике художественных произведений, и, главное, в их высокой партийной идейности.

Вскоре после смерти Владимира Ильича Клара Цеткин вспоминала, как ранней осенью 1920 года она сидела за скромным ужином с Надеждой Константиновной и Марией Ильиничной в кремлевской квартире «Ильичей». «Ленин застал нас — трех женщин — беседующих по вопросам искусства, просвещения и воспитания... Ленин тотчас же очень живо вмешался в разговор». Владимир Ильич сказал, что рабочие и крестьяне России «получили право на настоящее великое искусство», что «революция развязывает все скованные до того силы и гонит их из глубин на поверхность жизни», что она создает почву, где «должно вырасти действительно новое, великое коммунистическое искусство, которое создаст форму соответственно своему содержанию».

Эта гениально краткая и емкая ленинская мысль о связи формы и содержания в передовом искусстве эпохи стала путеводной нитью для всех, кто творил и творит нашу социалистическую культуру. Наше искусство развивалось именно так, как предвидел Ленин. Принципы партийности и народности, воплощенные в творчестве советских художников, дали новое эстетическое качество советскому искусству — не заемное, а свое, точно отвечающее содержанию, которое ярко и многообразно отражает жизнь и борьбу народа.

Благодаря своей высокой партийности и глубокой, органической народности наше искусство свободно от жалких болезней бесплодного эстетства, от копиизма и подражательства декадентским течениям буржуазной художественной культуры. Партийность и народность дали нам нравственное здоровье, крепость, простор и свободу в утверждении нетленных человеческих ценностей, идеалов истинного гуманизма, идеалов народа, строящего свое будущее по законам коммунистической справедливости и красоты.

В современной битве идей на мировой арене наше искусство противостоит искусству буржуазии, которое растлевает человека, рекламирует собственнический образ жизни, сеет растерянность, пессимизм, возбуждая и эксплуатируя самые низменные свойства человеческой натуры, выдавая кризис буржуазного общества за кризис всей человеческой цивилизации.

Мы — оптимисты. Мы верим в счастливое завтра всех людей на земле. В братство трудящихся. В возможность прочного мира, ради которого наша партия, ее ЦК, лично товарищ Л. И. Брежнев не жалеют усилий, последовательно ведя и развивая ленинскую политику мирного сосуществования государств с различными политическими и общественными системами.

Нынче, в условиях разрядки международной напряженности, идеологическое соревнование социализма и капитализма приобретает еще большее значение. Ибо мирное сосуществование — это форма классовой борьбы в современных условиях. И мы, мастера культуры, бойцы идеологического фронта, обязаны принять в этой борьбе самое активное участие. Такова наша партийная работа. Таков наш долг, завещанный Владимиром Ильичем!

Да, советский художник — участник общей работы по коммунистическому преобразованию мира, работы сознательной и планомерной. Всем сердцем и умом он воспринял и впитал ленинскую идею о нерасторжимом единстве партийной организации и партийного искусства, о том, что Ленин называл тесной связью «литературной критики, публицистики и художественного творчества» с революционной политикой нашей партии.

Но отвергая беспартийность, «надклассовость» как идею буржуазную, ленинская политика по отношению к искусству с истинной диалектической гибкостью сочетает требование идейности, партийности, классовости, народности культуры — с глубоким пониманием своеобразия художественного творчества и самого художника. Ленин писал поэтому, что в сфере литературы и искусства «необходимо обеспечение большого простора личной инициативе, индивидуальным склонностям, простора мысли и фантазии, форме и содержанию», что «литературная часть партийного дела пролетариата не может быть шаблонно отождествляема с другими частями партийного дела пролетариата», что талант — редкость, и его не нужно расходовать попусту, а нужно ценить и заботливо оберегать. Именно так, по-ленински, на протяжении всей нашей истории, направляя и заботясь о художнике, ведет свою культурную политику наша Коммунистическая партия. Эта по-

стоянная партийная, ленинская забота и дает нам, художникам, все возможности для того, чтобы, говоря словами Владимира Ильича, мы могли «творить свободно и радостно»!

И вот еще что должны мы помнить, развивая наше партийное и народное искусство.

Ленин никогда не считал, что народность состоит в создании какого-то «особого», облегченного искусства для масс. Напротив, он ставил задачу приобщать массы к истинному, высокому, большому искусству. Характерно замечание Владимира Ильича по поводу стихов Демьяна Бедного: отдав должное агитационному их значению, Ленин, однако, заметил: «Грубоват. Идет за читателем, а надо бы немножко впереди».

Да, призвание социалистического народного искусства не в том, чтобы приспосабливаться, применяться к отсталости, а в том, чтобы поднимать массы, вдохновлять все более широкие круги народа на все более сознательное и активное участие в борьбе за победу коммунизма!

Это требование нашего бессмертного вождя к советскому искусству связано с глубокой ленинской верой в безграничность созидательных, интеллектуальных сил народа, вовлеченного в историческое творчество Великой Октябрьской социалистической революцией.

С самой своей колыбели советский кинематограф связан с именем Ленина — не только потому, что самим своим возникновением он обязан ленинскому декрету и ленинской неустанной заботе, не только потому, что вождь считал кино важнейшим из искусств, но потому прежде всего, что «душу живу» нашего искусства экрана, как и всех других социалистических искусств, составляли и составляют бессмертные ленинские принципы партийного и народного искусства.

Революционная страстность, пафос верности ленинизму, тесная связь с жизнью, трудом, мыслями трудового народа, слияние личных, творческих пристрастий художников с делом партии — этими свойствами проникнуты все лучшие художественные фильмы, созданные еще мастерами моего поколения и вошедшие в золотой фонд советского кино. Вспомним бессмертного «Чапаева» братьев Васильевых, «Ленина в Октябре» М. Ромма, «Депутата Балтики» А. Зархи и И. Хейфица, «Человека с ружьем» С. Юткевича, эпические фильмы «Мы из Кронштадта» Е. Дзигана, «Крестьяне» и «Великий гражданин» Ф. Эрмлера... Именно их глубокая народность, художественная яркость, открытие в них новых пластов жизни трудящихся масс, создание незабываемых человеческих фигур завоевали им любовь миллионного зрителя.

А актерские работы?

Я преклоняюсь перед творческим подвигом моих сверстников — Бориса Щукина и Максима Штрауха, первыми сыгравших в кино и театре Ленина.

Какое это счастье для артиста — играть Ленина! Счастье, но и отвага. Отвага человеческая и художническая. Ибо вжиться в этот образ — непременно означает хоть частью души, ума, сердца приблизиться к этой поразительной личности на все то время, когда актер в облике вождя действует на театральной сцене или съемочной площадке. Я убежден: не только ты, актер, привносишь свое «я» в создаваемый тобою образ выдающегося человека, но и образ, который ты лепишь, воздействует — в той или иной мере — на тебя самого.

Поэт сказал об этом точно и проникновенно: «Я себя под Лениным чищу, чтобы плыть в революцию дальше».

Я вспоминаю моего покойного друга — великого артиста Николая Черкасова в ту пору, когда он работал над своим профессором Полежаевым, а позже — воссоздавал на экране образ Максима Горького. Как трепетно, взволнованно, отдавая все силы ума и души, вникал он в суть личностей этих великих людей... Если бы не внутренняя, органическая связь взглядов, мыслей Черкасова с идеями партии, разве удалось бы ему сотворить характеры такой потрясающей силы!

А Борис Бабочкин? Сплав таланта и ясного исторического видения эпохи — вот из чего возник бессмертный экранный Чапаев.

Позволю сослаться на свой собственный опыт. Мне как актеру выпала счастливая судьба — сыграть молодого питерского большевика Максима, который для нескольких поколений стал воплощением рабочего-ленинца той, ныне уже далекой эпохи. Когда мы работали над «Юностью Максима», на питерских заводах и фабриках, в партячейках, на видных государственных постах работали люди из первого поколения ленинцев, для которых борьба с самодержавием, с капитализмом была фактом их собственной биографии. Мы, молодые участники картины, имели счастливую возможность общаться с этими людьми, благодаря им мы ощутили вкус и запах эпохи, получили мощный эмоциональный и духовный заряд.

Но значение нашего общения со старыми рабочими-коммунистами было еще глубже. Они как бы стали для нас живыми носителями ленинских взглядов на искусство, ленинской требовательности к нему, ленинской оценки роли искусства в общепартийном, общенародном деле созидания нового мира, пестования человека социалистического и коммунистического общества.

В огромной степени благодаря этому удался мой Максим.

Через много лет после создания трилогии о Максиме, когда и она стала признанной киноклассикой, возникли споры: кто именно послужил прототипом моего Максима. Одни уверяли, что авторы имели в виду молодого токаря Михаила Калинина, другие были убеждены, будто Максим «списан» с Петра Смородина, любимца питерских рабочих, одного из основателей комсомола, третьи указывали на Александра Шотмана, члена Петербургского комитета и партийного организатора Выборгского района.

Но дело в том, что у Максима не было одного-единственного прообраза. Потому что Максим вобрал в себя типические черты многих молодых рабочих-революционеров. Черты н о в о г о человеческого характера, рожденного эпохой.

Наше кино всегда искало в действительности и воссоздавало яркие, народные характеры. Стремление глубоко постигнуть народный характер — одно из естественных проявлений народности нашего искусства, его связи с глубинами жизни трудящихся. Благодаря этому на нашем экране появилась целая галерея подлинных героев — страстных, увлеченных, борющихся, людей мысли и дела.

Быть может, я пристрастен, но во многих героях, появившихся на экране уже в наши дни, я с радостью и гордостью нахожу свойства ума и души моего Максима, конечно же, по-своему преломленные временем.

Продолжение и развитие максимовского — большевистского — характера я вижу в герое фильма «Секретарь райкома», в героическом партизанском вожаке, в молодом комбате из фильма «Освобождение» — о подвиге советских воинов, в Губанове-отце и в Губанове-сыне, в ученом Ниточкине, в наших современниках, заводском инженере Бахиреве из картины «Битва в пути» и председателе колхоза Трубникове, в генерале Серпилине и разведчике Ладейникове, в учителе из картины «Доживем до понедельника» и в архитекторе Калмыкове из фильма «Любить

человека», в мощной фигуре конструктора ракет из «Укрощения огня» и в молодом руководителе колхоза — из «Человека на своем месте»...

Все вместе они вырастают в гигантскую фигуру коммуниста, борца и строителя, главного героя нашего партийного искусства, развивающегося по заветам В. И. Ленина.

Мы живем в великую эпоху. В Стране Советов — обществе развитого социализма — происходят небывалые экономические, социальные, духовные процессы. Развивается научно-техническая революция. XXIV съезд КПСС провозгласил одной из главных задач партии — формирование нового человека.

Как же высока ныне наша, работников искусств, ответственность перед партией, перед народом, перед человечеством, которое с надеждой смотрит на нашу страну, следит за нашим искусством, несущим миру свет счастья, разума, надежды!

«С продвижением нашего общества по пути коммунистического строительства возрастает роль **литературы и искусства** в формировании мировоззрения советского человека, его нравственных убеждений, духовной культуры,— говорил товарищ Л. И. Брежнев в Отчетном докладе ЦК на XXIV съезде КПСС.— Естественно поэтому, что партия уделяла и уделяет большое внимание идейному содержанию нашей литературы и нашего искусства, той роли, которую они играют в обществе. В соответствии с ленинским принципом партийности мы видели свою задачу в том, чтобы направлять развитие всех видов художественного творчества на участие в великом общенародном деле коммунистического строительства».

Что же сегодня для нас, кинематографистов, значит участвовать в коммунистическом строительстве, служить делу Ленина? Прежде всего — учиться у Ленина, продолжать и развивать славные революционные традиции советского киноискусства. Ясно осознавать, что в нынешней обстановке обостряющейся идеологической борьбы каждый из нас должен заботиться об идейной чистоте и партийной устремленности произведений кинематографа.

Для художника быть связанным с жизнью в нашу эпоху означает: непрестанно и неутомимо изучать действительность. Таков дух ленинских идей и заветов — чтобы вести творческий поиск, надо глубоко исследовать происходящие в жизни процессы. А жизнь наша необычайно динамична, она стремительно меняется на глазах, отстать от нее легко, идти с ней в ногу трудно. Но неизмеримо труднее чутко улавливать глубинные закономерности ее движения, замечать новое, когда оно только-только появляется на белый свет, с тем чтобы не просто отображать действительность, но активно вторгаться в нее, помогать зрителю постигать время.

А ведь именно такова, думается, высокая миссия советского художника-коммуниста. Учиться у Ленина — это значит видеть реальное движение жизни в свете коммунистического идеала, видеть реальные процессы, которые происходят в обществе — во всей их сложности и противоречивости, с ясным пониманием исторической перспективы всего нашего движения вперед. Именно так завещал Ленин — рассматривать каждое явление конкретно-исторически, ясно видя его прошлое, настоящее и будущее.

Никогда не успокаиваться, по-партийному заинтересованно и страстно относиться к действительности — главный долг каждого из нас. К выполнению его призвало нас и Постановление ЦК партии «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии». Этот документ — еще одно свидетельство партийного внимания и партийной заботы о нашем кино, о нас, его работниках.

Партия всегда говорит с мастерами искусств по-ленински честно и прямо. И на этот раз, отдав должное нашим усилиям и успехам, она критиковала нас за то, что мы отстаем от требований времени, уходим от воплощения художественными средствами животрепещущих явлений и коллизий эпохи, прежде всего от тех, что происходят в трудовых коллективах, в рабочем классе, становом хребте нашего общества.

За полтора года, истекшие после опубликования Постановления, на мой взгляд, положение изменилось к лучшему. Появились некоторые фильмы, которые показывают, что кинематографисты правильно поняли призыв партии. Однако это — лишь первые ласточки. Не надо обольщаться: наше время необычайно сложно, вникнуть в него и воссоздать на экране во всем богатстве красок, в плоти и крови, с партийной страстностью и талантом — чтобы решить эту задачу, поставленную партией, необходимы упорные усилия всех без исключения мастеров многонационального советского киноискусства.

Нами должно владеть святое недовольство собой! Ибо велик еще разрыв между сделанным нами и грандиозностью того, что мы обязаны свершить в искусстве. В своем докладе «О пятидесятилетии Союза Советских Социалистических Республик» Генеральный секретарь ЦК партии товарищ Л. И. Брежнев говорил:

«Самая суть коммунизма определяется тем, что граждане обладают высокой степенью сознательности и чувством ответственности перед обществом, высокими нравственными качествами. Именно поэтому воспитание общественного сознания всех граждан — одна из важнейших составных частей процесса коммунистического строительства.

В наше время необходимость такого воспитания властно диктуется и экономическими факторами...

Мы, товарищи, строим не царство бездельников, где реки молочные да берега кисельные, а самое организованное, самое трудолюбивое общество в истории человечества. И жить в этом обществе будут самые трудолюбивые и добросовестные, организованные и высокосознательные люди. Так что перед нами огромной важности работа. Она, видимо, займет немалое время, ибо психология человека переделывается куда медленнее, чем материальные основы его жизни.

...Огромная роль в этом деле принадлежит, конечно, работникам культуры, искусства...»

Поистине титаническая задача!

Мы, советские художники, твердо и неколебимо стоим на почве социалистического реализма, на почве ленинской партийности и народности искусства — именно она дает нам силы, питает нас жизненными соками. Скажем прямо: если б не идеи Ленина, идеи коммунизма — великого советского искусства попросту не было бы вовсе. Поэтому мы давали, даем и будем немедленно давать отпор всем, кто атакует ленинский принцип партийности социалистической художественной культуры. Ибо атаковать этот принцип — значит атаковать само наше искусство, цель и смысл нашей жизни.

Все победы советского экрана, одержанные за полвека, все национальные и общечеловеческие духовные ценности, которые он создал, оплодотворены идеями Ленина.

С внутренним, глубоко органическим постижением этих идей связаны расцвет национальных кинематографий в нашей стране, богатство форм нашего киноискусства, раскованность и свобода индивидуальных художнических почерков

и манер, глубина содержания, многообразие тем, стремление отразить бескрайнее многообразие действительности.

Постижение идей ленинизма — тот точный компас, который показывает каждому художнику советского кино, какой пласт жизни должен анализировать методами искусства именно он, чтобы найти самое точное, самое верное для себя место в общем строю мастеров советской культуры.

Партийность, коммунистическая убежденность — основа нашего творчества. Они объединяют художников всех поколений советского кино — от великих мастеров, принесших нашему экрану мировую славу — Эйзенштейна и Пудовкина, Довженко и Шенгелая,— до юного выпускника ВГИКа.

И все мы сегодня по праву повторяем слова одного из основателей советского киноискусства Сергея Эйзенштейна: «...Наше кино... действительно стало важнейшим из искусств, как предначертал ему Ленин».

Камиль Ярматов

Нас соединил Ильич

Я живо помню, как впервые услышал это имя — Ленин.

В один из первых послеоктябрьских дней в моем родном Канибадаме появился узбек в форме русского офицера. Не знаю, кто он был, какие повороты судьбы сделали его, человека из привилегированной верхушки общества, сторонником большевиков. Только собрал этот офицер на городской площади митинг и произнес горячую революционную речь.

Закончил он ее так:

— Идите за Лениным! Ленин — не пророк, но — пророк!

Вы поймете силу этой фразы, если представите, где и перед кем выступал офицер — в маленьком городке, затерянном в глубине Туркестана, перед темными и угнетенными мусульманами, для которых не было авторитета выше, чем пророк Мухаммед...

...Вихрь революции, ведомой Лениным, та самая буря над Азией, о которой десятилетия спустя мне суждено будет делать свои фильмы, подняла меня, четырнадцатилетнего ученика русско-туземной школы, вручила мне комсомольский билет, усадила в седло, дала в руки шашку и маузер и в лаве тысяч и тысяч таких же, как я, всадников революции бросила в бой — за ленинскую правду, за счастье и равноправие моего народа и всех народов России.

Нет, я не встречался с Владимиром Ильичем, он не беседовал со мною; мне не выпало счастья хоть издали взглянуть на него. Даже портрет Ленина я увидел лишь после смерти вождя. Но вся жизнь моя — с младых ногтей и до седин — пробежала под ленинской звездой, под всесильным обаянием имени, личности, идей Владимира Ильича.

Прав был поэт, мы сражались против многочисленных врагов — русских белогвардейцев и иноземных интервентов, сарбазов эмира и басмачей Энвер-паши и Ибрагим-бека — «с Лениным в башке и с наганом в руке».

Ленин жил в наших горячих сердцах. Нам страшно не хватало знаний, однако революционное чувство, безошибочный компас сердца вел нас по правильно-

му пути. Моим поколением безраздельно владела романтика Октября, его высокий пафос. Мы остро ощущали соотнесенность каждого своего поступка с поступью мировой революции, даже самое маленькое, незаметное дело мы свершали ее именем, мерили ее масштабом. Голод, холод, лишения — все было нам нипочем, всем существом своим мы слушали и искали «грамматику боя, язык батарей». Каждый был готов в любой момент умереть за дело Ленина, за дело партии, за коммунизм.

Я мог бы привести множество примеров геройства, самоотверженности, выдержки бойцов революции — иные из них стали сюжетной основой моих картин. Расскажу лишь один эпизод.

В девятнадцатом году наш Первый мусульманский кавполк 6-й Туркменской кавбригады бросили на Закаспийский фронт — против англичан. В пути эшелон вдруг встал.

— В чем дело? Какого черта стоим? — заволновались красноармейцы.

— Машинист не везет! — пронесся по вагонам слух.

— Саботаж! К стенке его! — самые горячие схватились за винтовки. В саботаж поверилось тем легче, что в Закаспии у многих бойцов железнодорожники были не в чести — среди них сильное влияние имели эсеры, машинистом был и глава предательского ашхабадского правительства, английский ставленник, палач двадцати шести бакинских комиссаров Фунтиков.

Однако оказалось, что никакого саботажа нет — просто-напросто на паровозе вышел весь уголь. Тотчас вспыхнул митинг.

— Нас ждут на фронте! — кричали ораторы.— Там гибнут наши дорогие товарищи.

— Топить воблой!

Торжествующий согласный гул покрыл эти слова. Бойцы кинулись к паровозу. Вскоре в тендере выросла гора пайковой воблы. Вы понимаете — воблы?! Великого и единственного продукта гражданской войны, кое-как поддерживавшего силы солдат. Мы все как один решили — умрем с голода, но доберемся до фронта! И добрались. И изголодавшиеся, на конях, у которых от долгого стояния в вагонах опухли ноги, с ходу рванули в бой. И наголову разбили сипаев— пушечное мясо Британской империи. Вскоре англичане вынуждены были убраться из Закаспия...

Конечно же, я не читал тогда ни строчки гениальных ленинских работ, мне неведомы были десятки и десятки документов, доступных сегодня любому школьнику. В том числе и те, что свидетельствуют о том, какое огромное место в мыслях и делах вождя занимал Восток, в частности, Туркестан, судьбы его народов, их роль в революции, забота о войсках, оружии, хлебе, топливе, мануфактуре, электроэнергии для этого края. Но больше всего заботился Владимир Ильич о том, чтобы в отношениях между русским народом, российским рабочим классом и народами Востока установились и восторжествовали принципы пролетарского интернационализма. В те времена мне не знакомы были конкретные указания Ленина партийным и советским работникам, которые он посылал в Туркестан, такие, например, как письмо А. А. Иоффе: «Для всей нашей Weltpolitik дьявольски важно *завоевать* доверие туземцев; трижды и четырежды завоевать; *доказать*, что мы *не* империалисты, что мы *уклона* в эту сторону *не* потерпим.

Это мировой вопрос, без преувеличения мировой.

Тут надо быть архистрогим.

Это скажется на Индии, на Востоке, тут шутить нельзя, тут надо быть 1000 раз осторожным».

Или ленинские «Заметки на совещании делегатов II Всероссийского съезда коммунистических организаций Востока», в которых есть такой пункт: «...Способы и меры связи *с беднотой, с трудящимися, с эксплуатируемыми каждой* нации против ее бюрократии, феодалов, буржуазии.

+ Теснейший союз с русскими *трудящимися* массами».

Так думали и мы: теснейший союз! Мы, молодые революционеры, и сами участвовали в этом деле — установлении союза, дружбы, товарищества всех наций и народов новой России. В те первые, трудные годы это был прежде всего боевой союз — только благодаря ему мы победили всех наших общих врагов.

Рука об руку с российской Красной Армией мы, бойцы красных национальных частей, под общим командованием Михаила Васильевича Фрунзе разгромили бухарского эмира, басмачей и всяческих националистов — общих врагов наших народов. А потом нашу 6-ю Туркавбригаду двинули на Украину, где руководимые опять Михаилом Фрунзе мы в одном ряду с русскими братьями-красноармейцами били Махно, банды атаман-Маруси, участвовали в разгроме Врангеля.

После победы над черным бароном меня послали в Баку, в сводную школу комсостава имени Ленина. Там я учился рядом с узбеками, азербайджанцами, армянами, грузинами, русскими, вместе с ними участвовал в подавлении контрреволюционных мятежей — дашнаков, мусаватистов, грузинских меньшевиков,— и снова это была не только школа военного дела, но и школа дружбы народов.

Дружбы, которая была вдохновлена Лениным, партией, утверждена как нерушимый закон нашей жизни. Мы всем существом ощущали неразрывность этой связи, воспетой поэтом:

Партия и Ленин —
близнецы братья...

...И снова я был в родном Канибадаме — заседал в бюро райкома комсомола, командовал милицией, неделями гоняясь за басмаческим охвостьем. Однажды, январским днем, вернувшись из такой экспедиции, забежал навестить свою любимую младшую бабушку. Она сидела в своем бедном глинобитном домике и неутешно плакала.

— Что с вами, Очаи-хурди?

Сквозь слезы она тихо проговорила:

— Умер Лени...— так произнесла имя вождя эта старая, добрая женщина, свято верившая в аллаха и знавшая в жизни лишь четыре стены своего дома.

Страшное горе тисками сжало мне грудь...

...Траурные манифестации тянулись по улицам среднеазиатских городов. Рыдали мужчины, никогда не знавшие, что такое слезы. Миллионы узбеков, таджиков, туркменов, киргизов, казахов вместе с другими народами недавно родившегося Советского Союза клялись над гробом Ильича выполнить его заветы — крепить свою дружбу, строить социализм — общее будущее всех трудящихся. Лучшие рабочие и дехкане вступали в партию Ленина. Каждый из нас стал взрослее и мудрее, ощутив, что теперь на его плечи ложится часть дум и забот вождя. Поистине —

Стала
величайшим
коммунистом-организатором
даже
сама
Ильичева смерть...

●

21 января исполняется пятьдесят лет, как мы живем без Ленина, идя под водительством Коммунистической партии по ленинскому пути. В этом же году мы торжественно отметим пятидесятилетие Советского Узбекистана и других братских союзных республик Советской Средней Азии.

В свое время лидеры правых социалистов типа Гильфердинга и Каутского иронизировали над тем, что, следуя «фантастическим домыслам» Ленина, коммунисты строят социализм в «безнадежно отсталой, полунищей, патриархально-средневековой» Средней Азии.

«Социализм в... Туркестане!» — издевательски усмехаясь, говорили они. Это будет, мол, «социализм бухарских мулл», держащих под своим непререкаемым влиянием «невежественные массы туземцев».

«Фантастические домыслы» Ленина сбылись. Стали нашей сегодняшней явью. И теперь многие гости моей республики, познакомившись с ее сегодняшним днем, называют чудом то, что произошло у нас за годы Советской власти. «Разумеется, чудес на свете не бывает,— говорил Леонид Ильич Брежнев в своей речи в Ташкенте, вручая Узбекской ССР орден Дружбы народов.— Но нам понятен эмоциональный характер такого определения, оно ярко отражает масштаб наших общих свершений.

Расцвет советской Средней Азии, ее стремительное движение вперед — прямой результат ленинской национальной политики нашей славной Коммунистической партии. Эта политика основана на принципах интернационализма; она служит ярким примером воплощения в конкретные дела исторической миссии рабочего класса, который, освобождая себя, освобождает и все угнетенные народные массы.

Она неизменно исходила и исходит из понимания огромных возможностей самостоятельного исторического творчества революционных масс Востока и делает все, чтобы это творчество развернулось в полной мере».

Замечательные слова! Каждый из нас всей душой сознает их высокую научную точность и справедливость.

Но, видимо, так уж устроен человек, что в повседневной жизни, в суете буден он быстро привыкает к хорошему: как к обыденной норме. А как полезно хоть иной раз остановиться и взглянуть на знакомое и обыденное свежим глазом.

Оно предстанет пред тобой совсем по-другому — полное глубокого смысла.

...Не так давно, настроенный на волну этой статьи, я гулял по своему району. Забрел под навес чайханы отдохнуть, выпить чашку, другую чаю. Рядом, за сдвинутыми столами сидела большая компания, наслаждалась пловом. Из разговоров я вскоре понял, что большинство — приезжие, участники какого-то совещания энергетиков. Немолодой интеллигентный узбек, по всему видно — хозяин, попотчевав гостей, стал читать по бумажке программу совещания.

— Завтра, — сказал он, в восемь пятьдесят вылетаем в Андижан, посетим строительство пятисоткиловольтной ЛЭП...

И тут я подумал: совещание энергетиков в Ташкенте... ЛЭП-500 в Андижане... Величайшие ГЭС, возводимые в среднеазиатских горах — Нурекская, Токтогульская... Нормально. Естественно. Но откуда это нормальное, естественное, великое взяло начало?

В кабинете Владимира Ильича. Ему стало известно, что питомицы Петроградского женского политехнического института Т. Колпакова (кстати, уроженка Турткуля) и О. Копытовская работали над проектом гидроэлектрических станций в Голодной степи и других районах Туркестана. Ленин заинтересовался проектами и участвовал в рассмотрении сметы на строительство. Когда смету утвердили, Ленин позаботился о средствах и оборудовании. В соответствии с планом ГОЭЛРО строительство началось на берегах канала Бозсу. ГЭС была пущена уже после смерти Владимира Ильича — 1 мая 1926 года, на несколько месяцев раньше Волховстроя!

...Выйдя из чайханы, я свернул на свою улицу Усмана Юсупова. И приостановился у первого же углового дома. На нем висела стеклянная доска: «Министерство ирригации УзССР». Ну и что? — скажете вы, — министерство как министерство. И будете правы и неправы. Потому что ирригация для нашей республики — не только техническое, инженерное дело. И на это первым указал в свое время В. И. Ленин. «Орошение,— писал он,— больше всего нужно и больше всего пересоздаст край, возродит его, похоронит прошлое, укрепит переход к социализму». В дни короткой мирной передышки, в самом начале 1918 года Ленин нашел время, чтобы встретиться со специалистами-ирригаторами, работавшими в Туркестане еще до революции. С ведома Предсовнаркома разрабатывалась большая «оросительная хлопковая программа». Ленин предвидел, что Средней Азии суждено стать главной базой отечественного хлопководства, источником «белого золота». В первую голову для этого Владимир Ильич замыслил широкий размах работ по ирригации в Средней Азии. В мае 1918 года он подписал декрет «Об ассигновании 50 миллионов рублей на оросительные работы в Туркестане и организации этих работ». Этот декрет был планом великих работ: он намечал, например, оросить полмиллиона десятин веками пустовавшей Голодной степи, создать водохранилище на реке Зеравшан «для освобождения путем регулирования речного стока р. Зеравшан около 100 тысяч десятин под культуру хлопчатника», построить ирригационные системы в долине реки Чу на площади в 94 тысячи десятин... А затем, в конце гражданской войны, последовали декреты Совнаркома «О восстановлении хлопковой культуры в Туркестанской и Азербайджанской Социалистических Советских Республиках», «О мерах к восстановлению хлопководства в Туркестанской и Азербайджанской Социалистических Республиках». До конца жизни вождь партии не выпускал из поля зрения хлопковую проблему в Средней Азии!

Вот куда — к Ленину! — уходят корнями наши сегодняшние победы в хлопководстве! Осуществляя его заветы, хлопкоробы Узбекистана в прошлом году превысили государственный план и свои обязательства, сдав своему государству невиданное количество — 4,9 миллиона тонн белого золота. Натруженные руки узбекских дехкан, их товарищей из других братских республик вывели нашу Родину на первое место в мире по производству этого важнейшего промышленного сырья. «Каждая советская республика,— сказал товарищ Л. И. Брежнев в узбекской столице,— занимает свое, особое место в развитии советской экономики, определяющим вкладом Узбекистана в общий, как говорится, котел, является производство хлопка. Разумеется, я вовсе не хочу принизить значение других отраслей хозяйства, но именно узбекистанскому хлопку принадлежит особенно значительная роль как в республиканском, так и в общесоюзном масштабе».

...Я иду по улице Юсупова, миную Октябрьский райисполком, растущее новое здание, над которым вытянул свою добрую руку строительный кран... Скоро и мой дом. Но не доходя до него, я останавливаюсь у такого привычного, ничем вроде не примечательного трехэтажного корпуса, затененного с фасада деревьями. Читаю вывеску: «Самолетостроительный факультет Ташкентского политехнического института». И я с равнодушием ежедневно прохожу мимо нее!

Самолетостроительный. факультет!.. Вдуматься только — на бывшей окраине старого города, где еще несколько десятилетий назад медлительно текла жизнь, мало чем отличная от средневековой... Какой же гигантский исторический скачок совершил мой народ благодаря Ленину и его партии — из феодализма в социализм!

Напомню, что этот факультет готовит специалистов для республики!

А теперь перенесем ударение на другое слово — институт. Конечно, упомянуть, что в моей республике действуют десятки вузов и научно-исследовательских институтов, значит повторить общеизвестное. Люди давно привыкли к этому и теперь их заботит другое: трудно стало поступить в вуз, вся молодежь кончает среднюю школу и чуть не каждый желает получить высшее образование. А я отлично помню не столь отдаленное время, когда мы начинали ковать национальные кадры специалистов и самой острой проблемой было найти молодых узбеков, хотя бы минимально подготовленных для поступления в вуз...

Но я веду разговор к другому — к истокам.

До революции в Средней Азии не было ни одного высшего учебного заведения. Да что там — высшие. На весь огромный край существовало всего лишь около сотни так называемых русско-туземных школ, в которых детям из коренного населения давали более или менее приличное начальное образование. Я уже упоминал, что одну из таких школ посчастливилось окончить и мне. Но подобных счастливцев была капля в море. Остальные были обречены «учиться» в мусульманских духовных училищах — мактабах и медресе, где безраздельно господствовала богословская схоластика, начисто оторванная от реальной жизни. Выдающийся узбекский ученый, академик Т. Кары-Ниязов в своих мемуарах рассказывает, как замечательный русский педагог А. В. Яхонтов незадолго перед революцией написал ферганскому губернатору Гиппиусу о вопиющем состоянии дел в Маргиланском медресе. Губернатор вызвал Яхонтова, прочел ему строгую нотацию и сказал: «Так и должно быть, потому что это соответствует политике его императорского величества». И это была чистая правда — царизм последовательно стремился держать трудящиеся массы Туркестана в темноте и невежестве.

Но вернемся к вузам.

Весной 1920 года в ташкентской прессе появилось сообщение: «10 апреля вечером пришел наконец в Ташкент долгожданный профессорский поезд. Из 29 приехавших лиц большинство сотрудники физико-математического и медицинского факультетов... Прибывшие привезли с собой 20 тысяч томов собранной в центре библиотеки. Всего собрано там 100 тысяч томов. Привезены предметы лабораторного оборудования, особенно богатого для медицинского факультета». Вскоре в Ташкент прибыли еще пять специальных эшелонов с научными работниками и 65 вагонов с оборудованием и литературой. Эти «поезда науки» отправились из Москвы в наш далекий край по указанию В. И. Ленина, а 7 сентября 1920 года глава Советского правительства подписал декрет о учреждении в Ташкенте Турке-

станского государственного университета. Так ленинской волей был создан в Средней Азии первый очаг передовой науки.

Вот где они — истоки нашего сегодня! Характеризуя пышный расцвет культурной жизни Узбекистана, Генеральный секретарь ЦК КПСС Л. И. Брежнев сказал, что «славные гуманистические традиции древней узбекской культуры получили как бы новую жизнь, обогатившись социалистическими идеалами и устремлениями». С большим уважением назвал он деятелей науки, искусства, литературы, чье творчество получило всенародное признание. Какова же была моя радость и гордость, когда среди имен моих друзей и коллег, перечисленных Леонидом Ильичом, я нашел и свое имя...

Думаю, что, назвав меня в столь почетном ряду, товарищ Л. И. Брежнев высоко оценил достижения всего узбекского кинематографа, моего любимого и родного искусства, которому я служу в меру сил вот уже почти пятьдесят лет.

Впервые я соприкоснулся с искусством так.

Когда я вернулся из Бакинской военной школы имени Ленина домой в Канибадам, мне поручили «именем мировой революции», как говорилось в протоколе, «организовать отряд самообороны, которому вменить в обязанность днем и ночью охранять труд и честь жителей. Впредь именовать Ярматова командиром ЧОН и начальником отдельного таджикского боевого района. На зло мировой буржуазии и всем врагам революции». Одновременно я был избран в бюро райкома комсомола, и мы, комсомольцы, собственными руками построили нечто вроде клуба со сценой, назвав его Домом культуры имени Третьего интернационала — эпоха была патетической, и на более скромное название мы согласиться не могли.

Итак, сцена у нас была, а играть на ней было некому. Тогда мы попросили приехать к нам на гастроли уже прославленную тогда труппу, руководимую Хамзой Хаким-заде Ниязи, человеком, которому суждено было стать основоположником советской узбекской литературы и советского узбекского театра. Хамза со своими артистами разъезжал по всему обширному Туркфронту, неся своими короткими пьесами, скетчами, агитплакатами большевистскую правду в массы, разоблачая контрреволюционеров всех мастей. Нередко артистам приходилось прямо со сцены, в гриме и костюмах идти в бой.

И вот труппа Хамзы приехала к нам. Все мы впервые были в театре. Несколько коротких сцен о борьбе с басмачами имели колоссальный успех. Мы были захвачены силой искусства, воспринимая его прямолинейно, как реальную действительность. Мы кричали, подсказывая герою, откуда подкрадывается опасность, мы готовы были броситься ему на помощь, а один из моих джигитов чуть было не застрелил «предводителя басмачей».

Перед началом следующей пьесы Хамза подошел к нам и попросил нескольких добровольцев сыграть в массовке. Потом он обратился ко мне:

— А для вас, товарищ командир, у меня есть маленькая роль — у вас очень сценическая внешность.

Я ужасно смутился, Хамза стал меня уговаривать, ему хором стали поддакивать канибадамские руководители, особенно — мой друг секретарь райкома партии Ишанов. Он произнес почти пророческие слова:

— Как тебе не стыдно, тебе сам домулло артистов оказывает честь. Вот скоро завершим мировую революцию, войн не будет, военные специалисты будут не нужны. Может, ты и станешь артистом, прославишь наш Канибадам. А пока — воспользуйся, учись у домулло.

И я согласился. Мне, оказывается, предстояло играть белого генерала. Все сошло бы более или менее благополучно, если б «рабочий в кандалах», указав на меня, не произнес трагически: «Кровопийцы! Золотопогонники! Угнетатели мирового пролетариата и крестьянства!» Тут я не выдержал. Закричав: «Ты сам угнетатель!», я убежал со сцены.

Разразился скандал. Когда я понял, что сорвал спектакль Хамзы, мне стало неимоверно стыдно. «Я смою позор,— поклялся я Хамзе.— Прямо сейчас уйду в горы и не вернусь, пока не найду и не разобью шайку басмачей».

Мы действительно тотчас вскочили в седла и вышли в поход в Каратау. Несколько дней мы гонялись за бандой, пока не взяли ее в клещи и в коротком бою не разбили наголову.

Я рассказал этот эпизод, потому что, по-моему, он очень характерен для той далекой уже эпохи, когда революция непосредственно сливалась с революционным искусством.

Немного позже мы создали свой собственный театр, и всей труппой — а в труппу я зачислил весь свой отряд — поехали учиться в Коканд, к Хамзе Хаким-заде. Мы проучились целую неделю, решили, что полностью овладели актерским мастерством и вернулись домой. Тогда я и осуществил свою первую постановку.

Но шутки шутками, а даже неделя под опекой самого Хамзы мне дала по тем временам очень много. И я, как и мой бывший джигит, а ныне народный артист Таджикистана Султанхон Исфаринский, с гордостью считаю себя учеником великого Хамзы. Человека, который сквозь все свое творчество пронес имя Ленина, коммуниста, который героически жил и героически погиб от руки врагов за святое дело нашей партии.

Традиции Хамзы — традиции творческого служения народу, делу Ленина, делу коммунизма — свято чтут и продолжают все отряды узбекского искусства. И среди них — советский кинематограф нашей республики. Темы Ленина, партии, революции, социалистических преобразований на древней земле Узбекистана, становления нового человека — эти темы всегда были главенствующими и определяющими в узбекском кино. Учась у своих русских старших товарищей, мы, узбекские кинематографисты, совершенствовались в мастерстве. И теперь нам, художникам старшего поколения, радостно видеть, что наша смена достойно продолжает наше общее партийное дело. Фильмы на историко-революционные и остросовременные темы таких режиссеров, как Ш. Аббасов, З. Сабитов, А. Хамраев, Р. Батыров, Э. Ишмухамедов, принесли нашему кино всесоюзную и зарубежную известность. Они достойно выполняют задачу самого важного из искусств — художественными средствами нести в массы идеи коммунизма.

Что касается меня, то, окончив большую работу над трилогией, посвященной революционным событиям в Средней Азии, и сняв после этого картину о великой узбекской поэтессе Надире, я с колоссальным волнением, не скрою — с трепетом вынашиваю замысел фильма о Ленине.

...15 февраля 1922 года ЦК Компартии Хорезма и ЦИК Хорезмской Народной Советской Республики собрались на торжественное заседание в честь второй годовщины свержения хивинского ханства. Участники заседания обратились к Владимиру Ильичу Ленину с письмом: «Дорогой товарищ! С радостью извещаем Вас, что мы приступили к мирному строительству Советского Хорезма. Мы, придерживаясь строго Ваших заветов, делаем все, чтобы уничтожить туркмено-узбек-

скую вражду, которую так заботливо растило старое царское правительство, и слить все народы Хорезма в единую братскую семью.

Мы принялись за устройство жизни наших дехкан, следуя Вашим словам, которые глубоко запали в сердце каждого из нас. Мы занялись организацией своей промышленности, развитие которой не допускала прежняя царская колонизаторская политика, и в этом опять-таки руководствуемся Вашими начертаниями новой экономической политики.

В память второй годовщины Хорезмской революции мы установили Орден Труда для наших героев труда. Мы просим Вас, дорогой и любимый наш учитель, принять этот орден согласно постановлению Центрального Исполнительного Комитета и носить его как символ освобождения труда на Востоке после многовекового рабства».

Подписали письмо Председатель ЦИК ХНСР Я. Мурадов и секретарь ЦИК А. Ходжиев. По свидетельству ветеранов революции в Хорезме, Янгибай Мурадов, дехканин-туркмен, был неграмотен, как и все население бывшего Хивинского ханства. Абдулла Ходжиев с трудом читал и писал. Поэтому для составления письма собралось все руководство республики.

Почетную миссию — доставить письмо Ильичу — возложили на интернациональную группу, в которую вошли узбек, туркмен, таджик, казах и киргиз. Группа с огромными трудностями и опасностями — по пути еще действовали остатки различных банд — добралась до Москвы... Эта удивительная и патетическая история и ляжет в основу моего будущего фильма. Сделать эту картину я считаю своим партийным долгом.

Я надеюсь, что она будет еще одним свидетельством того несомненного факта, что Владимир Ильич Ленин постоянно живет в наших помыслах, в наших сердцах, в наших свершениях.

Ленин бессмертен. Бессмертье его воплощено в братской семье наших народов — Союзе Советских Социалистических Республик. В новой исторической общности людей, имя которой — советский народ. Как сказал Генеральный секретарь ЦК КПСС Л. И. Брежнев, «сбылось предвидение великого Ленина, который подчеркивал, что социализм «творит новые, высшие формы человеческого общежития».

Великий Октябрь, руководимый Лениным, в первые же часы после победы провозгласил «Декларацию прав народов России», в которой запечатлел высшие принципы ленинской национальной политики — принципы свободы, равноправия, суверенитета всех наций и народностей страны.

С первых же дней революции партия взяла курс на ускоренное экономическое, культурное, социально-политическое развитие национальных окраин. Основой этого курса стала гигантская помощь угнетенным в прошлом нациям со стороны русского народа, его рабочего класса. «Такая помощь,— сказал в докладе «О пятидесятилетии Союза Советских Социалистических республик» Л. И. Брежнев,— готовность идти на огромные усилия и, скажем прямо, на жертвы во имя преодоления отсталости национальных окраин, их ускоренного развития была завещана пролетариату России Лениным как высокий интернациональный долг. И русский рабочий класс, русский народ этот долг с честью выполнили».

Заветы Ленина — наша путеводная звезда. Всем, чего мы достигли, мы обязаны Ленину, партии интернационалистов-ленинцев, ее коллективному разуму. Жизнь советских народов построена ныне на благородных, истинно человечных

законах интернационализма, взаимопомощи, взаимообмена материальными и духовными ценностями, созданными каждым советским народом — большим и малым.

Бурное развитие культуры во всех советских республиках, высочайший уровень художественного творчества, всех видов искусства — национального по форме, социалистического по своей сути — исторический феномен, которому не устает поражаться мир,— тоже воплощение бессмертия нашего вождя.

Да, Владимир Ильич Ленин бессмертен. Он в наших помыслах, в наших сердцах, в наших умах, в наших свершениях. Потому что, как сказал выдающийся узбекский поэт Гафур Гулям,

Ученье великого Ленина —
победное знамя века.
В нем свет, Восток озаряющий;
в нем мудрости вечный родник.

Ташкент

Толомуш Океев

Его свет в наших сердцах

Ленин остается жить в своих делах, в своих гениальных творениях.

Дело, начатое Лениным,— продолжать многим поколениям людей; в этом находит свое действенное выражение благодарная память о гении, открывшем новую эру в мировой истории.

Все, чем мы живем, чем горды сегодня, связано с его именем, Лениным начато, Лениным завещано. И потому наша память о нем — не книжная. Давно уже выросли поколения, которые никогда не могли видеть Ленина, но имя его входит в их жизнь не из учебника.

Когда же и как она происходит, первая встреча каждого из нас с Лениным? Как я узнал о нем впервые?

Ведь был же этот миг, который сейчас я счел бы счастливейшим и самым важным в жизни! Но только не могу я отыскать этой минуты, не могу вообразить того мгновения, раньше которого Ленина не было со мною рядом. Я был мальчишкой, наука о партии и о революции была для меня еще впереди. Но и тогда уже все самое светлое и справедливое прочно связывалось в моем сердце с именем Ленина. Память о нем переходит от поколения к поколению так естественно, как самые насущные, вечные богатства мира — свет, воздух, тепло солнца, человеческое добро и мудрость. Именем Ленина, как высшей радостью, спешат поделиться матери со своими детьми.

Как писал Чингиз Айтматов, «Ленин в народе самом остался... и перейдет по крови — от отцов к сыновьям».

Эта естественность, эта с детства впитанная необходимость ощущать себя частицей великого мира, Лениным задуманного и начатого, ленинской меркой поверять все дела и мысли свои, жить и работать для торжества ленинского дела — это и есть то, что делает нашу память о Ленине всегда живой — не музейной, не книжной, а живой, действенной, помогающей нам в сегодняшних наших делах.

Я рос в далеком киргизском селении на берегу Иссык-Куля. Шла война, мы

ждали вестей с фронта, от отцов и старших братьев. Почтальон приносил их — проштемпелеванные полевой почтой треугольные фронтовые письма и серые четырехугольники похоронных; радость и горе лежали в его сумке бок о бок. Радость и горе входили в наше детство без полутонов, резко и беспощадно; слушая сводки Информбюро, мы постигали смысл великих понятий — Родина, счастье бороться за нее, отдать ей всю жизнь, без остатка. Высокие слова обретали плоть и кровь, становились близкими, волновали. Потрясали до глубины души реальностью всенародного подвига, свершавшегося у нас на глазах, на глазах у моих сверстников, рано взрослевших в те годы мальчишек.

Родина представлялась необъятной, без конца и края, одной громадной, единым дыханием живущей семьей, где каждый без слов понимает друг друга, где у всех одна вера и ненависть тоже одна.

Родина начиналась с Ленина

С человека, о котором в народе были сложены песни — они вошли в нас с детства. Именем Ленина вершились все дела, и мы, мальчишки, знали, что Ленин жив.

Потом мы увидели Ленина на экране. Это был фильм М. Ромма «Ленин в 1918 году». Мы по очереди крутили старый движок нашей сельской киноустановки, чтобы снова и снова увидеть кусочек жизни великого вождя. В том, что на экране происходила подлинная жизнь, мы не сомневались ни минуты — не только потому, что слабо разбирались в ту пору в таинствах кино. Прошли годы, я стал профессиональным кинематографистом, но до сих пор ленты эти обладают для меня свойством почти необъяснимой достоверности — об удивительном мастерстве Б. Щукина, М. Ромма, Б. Волчека, всех создателей наших первых ленинских картин я с признательностью думаю потом, после просмотра. Пока же светится экран, пока несут в зал громкоговорители ж и в о й л е н и н с к и й г о л о с — передо мною сама жизнь, к которой мне дано приобщиться чудом искусства и которая все так же волнует, все так же необходима нам сегодня. Жизнь, неподвластная времени, безостановочно несущая сквозь годы простую и ясную мудрость великого человека.

Источник, каждый раз дающий новые силы.

Тогда, в моем далеком детстве на берегах Иссык-Куля, Ленин, чья жизнь проходила перед нами на экране, как бы приносил нам всем заключенные в нем черты нашего счастливого будущего. Мы в ту пору не знали еще безбедных дней: полыхала война, матери с тревогой ждали сыновей, много, сколько позволяли силы, работали, и не хватало простого тепла, простой беззаботности, спокойной улыбки, всего того, без чего трудно обойтись детству.

И все же счастливое будущее не было только мечтой. Оно уже существовало, за него воевали наши отцы на фронте, оно было надежным и прочным и не могло не победить, потому что борьбе за него посвятил свою жизнь такой человек, как Ленин.

Вот это уверенное ощущение правоты и непобедимости нашего дела, — ибо это дело Ленина, — может быть, и становится самым главным итогом наших первых детских встреч с этим человеком — в материнских рассказах, в песнях, книгах, кинофильмах...

Потом — растешь, учишься, взрослеешь, в сердце входит весь мир с его радостями и трагедиями. Приходит и понимание подлинного масштаба того, что сделано Лениным для людей, какое место занял он в судьбе каждого из нас.

В истории человечества было немало теоретиков выдающихся, гениальных, великих. Ленин занимает в этом ряду особое место: перед нами тот уникальный случай, когда свои гениальные теории претворил в жизнь, сделал реальностью гениальный практик.

Еще в начале нашего века киргизский народ был для многих не более чем этнографическим понятием, все данные о котором умещались на половине страницы в энциклопедии. Древний народ, живущий на склонах Тянь-Шаня, был практически неизвестен миру; его культура, его традиции были обречены — он должен был физически исчезнуть с лица земли. Киргизской промышленности, национальной письменной литературы, изобразительных и сценических искусств попросту не существовало; полукочевой народ, вся жизнь которого была непрерывной изнурительной борьбой за существование, не мог создать духовных богатств, могущих стать достоянием человечества. Даже прекраснейший из шедевров киргизской народной поэзии, тысячелетний эпос «Манас» был знаком лишь немногим специалистам.

Народ не знал собственных сил, собственного творческого потенциала.

Он трудно жил, оторванный от мировой культуры, обреченный на положение «инородцев», обитателей экзотической окраины Российской империи. Лишенный царизмом естественного права на развитие, он был насильственно отброшен в прошлое, в феодализм, в средневековье и, как десятки «окраинных» народов страны, переживал подлинную трагедию духовного и физического вымирания.

Ленинизм, интернациональный по своей сущности, не просто дал киргизскому народу это право. Он объединил сотни больших и малых народов в их стремлении к величественной и вдохновляющей цели, в общем труде и общей борьбе. Великий творческий импульс, полученный народами в результате Великой Октябрьской революции, их братская помощь друг другу, совместный труд во имя одной цели — все это и сделало возможным то, что казалось неосуществимым: народы, казалось бы, безнадежно отставшие в своем развитии, возродились к новой жизни.

Еще очень молода киргизская интеллигенция. Лишь после революции появились у нас такие профессии, как писатель, актер, и только два десятилетия насчитывает наша национальная кинематография. По времени совсем небольшой путь прошло киргизское искусство, но посмотрите: одним из самых читаемых писателей стал наш Чингиз Айтматов, удостоенный Ленинской премии,— его произведения сегодня составляют заметное художественное явление в мировой культуре. Уже успел завоевать признание совсем юный киргизский кинематограф — и не только у нас, но и за рубежом. Сам процесс рождения нашего национального кино был акцией подлинного интернационализма: у его истоков стояли мастера из России — В. Пронин и Р. Буданцева, совсем молодые тогда А. Сахаров, Э. Шенгелая, Л. Шепитько, А. Михалков-Кончаловский, одержавшие в сотрудничестве с первыми энтузиастами киргизского кино свои первые настоящие художественные победы; узбек М. Каюмов и литовец А. Видугирис внесли значимый вклад в развитие нашей кинодокументалистики. Творческий опыт кинематографий более зрелых стал той стартовой площадкой, откуда начало свой путь самостоятельное экранное искусство нашей республики.

Мы начинали не с нуля, поэтому только и стал возможным такой стремительный, поражающий наших друзей и недругов за рубежом рост кинематографа в Киргизии, как и в любой из «окраинных» среднеазиатских республик. И мы справедливо считаем, что его успехи — это одно из проявлений интернацио-

нализма в действии — того самого интернационализма, основы которого были заложены Владимиром Ильичем Лениным.

Этот интернационализм — тоже в крови народов, он переходит от отцов к сыновьям. Вот и кинематография наша, уже став на ноги, явив миру черты творчества истинно самобытного, тем не менее не мыслит своего существования вне настоящих связей, в изоляции от культур и традиций братских народов. Продолжает сотрудничать в среднеазиатском кино выросший в серьезного мастера режиссер «Мосфильма» А. Михалков-Кончаловский, накрепко связал с нашей кинодокументалистикой свою творческую судьбу А. Видугирис. Хороший телефильм «Окраина» снял на соседней Алма-Атинской студии наш режиссер М. Убукеев, а мы с оператором Н. Кыдыралиевым и актером С. Чокморовым недавно закончили в Алма-Ате работу над экранизацией рассказа прекрасного казахского писателя М. Ауэзова «Серый Лютый». Произведения Чингиза Айтматова многократно экранизировались не только у нас во Фрунзе, но и на «Мосфильме», а среди творческих замыслов моего коллеги Болота Шамшиева — фильм по трилогии казахского писателя А. Нурпеисова... Примеры можно было бы продолжить.

Будущее, о котором неясно мечталось когда-то, обрело деловые, конкретные черты нашей сегодняшней яви. На глазах у одного поколения моя республика совершила рывок к этому будущему, проделав путь, который в прошлом не преодолела бы и за столетия.

И это тоже — ленинизм в действии.

Хорошее легко и просто входит в жизнь, быстро становится привычным. Прекрасно, когда житель Москвы, прилетев к нам во Фрунзе, не удивляется уже современному облику города, изящной одежде наших женщин, стремительному, «столичному» ритму наших улиц.

Привыкли и мы к новой жизни.

Но как важно художнику сохранить в себе умение удивляться, сохранить живой память о прошлом, совсем недавнем, но невообразимо далеком.

Лишь сохранив эту память, можно рассказать о подвиге народа так, как он того заслуживает.

Лишь сохранив эту память, можно рассказать миру о ленинских идеях, давших народам силы и умение построить новую жизнь. И о тех, кто посвятил свои судьбы борьбе за победу этих идей.

Голос памяти вел и меня на моем пути в искусство. Я не мог объяснить самому себе окружающий меня мир, не мог приступить к серьезным попыткам художественно отобразить его на экране, пока не прошел заново весь трудный путь советского народа в сегодняшний день.

Может быть, поэтому кино в среднеазиатских республиках, шагнувших в социализм прямо из феодализма, так часто и обращается к недавнему прошлому своих народов. Нужно еще и еще раз вспомнить о точке отсчета, о точке, откуда начиналась дорога. Нужно сохранить память живой.

Не просто данью важной теме был для меня фильм «Поклонись огню». Судьба Уркуи тесно переплелась с судьбой всего киргизского народа: от бесправия к гордому, хозяйскому утверждению себя на земле — вот путь первой на нашей земле женщины — председателя колхоза, которая послужила прообразом героини фильма. Характер народа, сумевшего сделать реальностью этот путь, сила и животворность идей, руководивших им в его борьбе,— вот что больше всего интересовало меня и моих товарищей в этой работе.

«События, о которых рассказывает наш фильм, произошли на казахской земле перед Великой Октябрьской социалистической революцией» — таким титром мы начинаем новый фильм «Лютый», поставленный по рассказу М. Ауэзова. Титр этот — не формальное указание времени действия; он призван опять-таки уточнить точку отсчета, ракурс взгляда на события фильма, взгляда в прошлое из настоящего, с высот нашего сегодняшнего знания.

Каждый художник с необходимостью приходит к современной теме. У всех у нас громадный долг в этой области — зритель жадно ищет на экранах умного разговора о сегодняшнем дне, серьезного художественного анализа тех процессов, что происходят в нашей стране, во всем мире.

Художник партийный обязан видеть в событии его первооснову. Сама жизнь демонстрирует нам примеры подлинно творческого развития всегда актуальных ленинских идей — пример тому хотя бы последний, XXIV съезд партии и его решения, или те огромного значения события в международных отношениях, которые стали реальностью именно благодаря творческому осуществлению в новых условиях ленинских принципов внешней политики, и были с таким удовлетворением восприняты всеми, кому дорого чистое небо над нашей планетой.

Год назад народы нашей страны отпраздновали пятидесятилетний юбилей образования СССР — и этот праздник, который подвел итоги полувековому развитию братской семьи народов, стал новой демонстрацией результатов ленинской национальной политики, последовательно и принципиально осуществляемой нашей партией, лично Леонидом Ильичом Брежневым.

Много ли мы можем назвать фильмов, посвященных современности, которые по силе художественного воздействия были бы адекватны значительности сложных, диалектичных процессов, происходящих в нашей стране, во всем мире? В иных лентах формально присутствуют все приметы наших дней, но нет их живого пульса, нет движения подлинной жизни, нет того мощного внутреннего движения от частного явления, ставшего предметом фильма, к зрелым, серьезным, с партийных позиций осуществленным обобщениям.

Я говорю не только о необходимости больших кинополотен, берущих своим сюжетом события исторических масштабов. Речь идет и о фильмах более скромных, но не менее важных жанров, обо всей нашей «повседневной», «рядовой» кинопродукции. Ведь даже столь «легкий» жанр, как комедия, давал нам превосходные образцы кинематографа боевого, наступательного, эти фильмы стали всенародно популярными не только потому, что веселы, остроумны, талантливы, но и потому, что активно воевали на нашем идейном фронте, отстаивали дорогие всем нам принципы. Сегодняшний же наш кинематограф кидается иной раз в такую легковесную развлекательность, без проблеска здравой мысли, что уж и скучно. Так и кажется, что порою планируем мы фильмы по принципу: этот — для темы, а этот — для отдыха. И выходят картины, авторы которых словно бы позволили себе отдых от жизни — так мало в них связей, сцепок с реальностью.

Суровая критика, прозвучавшая в Постановлении ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии», оказалась как нельзя более своевременной. Партийный документ явил образец подлинно ленинского отношения к искусству — конструктивного, с глубоким пониманием специфики нашего дела, принципиального и в то же время чрезвычайно бережного разговора о состоянии и дальнейших судьбах советского кинематографа. Мне кажется очень важным, что, дав глубокий анализ сегодняшнего положения дел в нашем кино,

Постановление всем строем своим устремлено в будущее, оно выражает кровную заботу партии именно об успешном «дальнейшем развитии советской кинематографии», *с ленинской стратегической прозорливостью* определяя главные задачи, которые наше время настойчиво выдвигает перед искусством.

Ленинские принципы партийного искусства сегодня, как и полвека назад, являются для нас гарантией успешного развития социалистической культуры, маяком на ее дальнейшем пути. И сам документ этот, сыгравший столь значительную роль в жизни нашего кинематографа, стал новой важной ступенью в творческом развитии ленинских принципов партийного руководства искусством.

В любой области нашей жизни, куда бы мы ни обратили свой взгляд, везде по-прежнему в строю, все так же актуальны и животворны, сражаются за человеческое счастье бессмертные ленинские идеи, победно выдержавшие испытание временем, завоевывающие все новые плацдармы в сегодняшнем мире.

Ежедневно газеты приносят нам вести о ходе борьбы партии и народа за претворение в жизнь величественной социально-экономической программы, разработанной XXIV съездом КПСС. Во всенародном движении за досрочное выполнение заданий пятилетки, в самоотверженном и вдохновенном труде советских людей жива ленинская идея социалистического соревнования. Первый ленинский субботник, ставший «великим почином», получил продолжение в замечательных наших традиционных праздниках труда — Всесоюзных коммунистических субботниках, которыми мы ежегодно отмечаем день рождения Владимира Ильича.

В заботе партии о народном образовании, в Постановлениях ЦК КПСС о высшей школе, о сельской общеобразовательной школе, о дальнейшем совершенствовании общего, среднего, профессионально-технического, среднего специального и высшего образования в стране находят развитие ленинские мысли о народном образовании. Только время — иное, уровень культуры советских людей неизмеримо вырос по сравнению с годами, когда Советская власть посылала первых народных учителей ликвидировать почти поголовную безграмотность. Сегодня мы ставим в повестку дня переход к всеобщему среднему образованию молодежи уже в нынешней пятилетке. И в этом стремительном, недосягаемом для любого иного общества прогрессе — торжество ленинских идей.

Недавно мы отметили 70-летие II съезда РСДРП, с которым связано образование великой ленинской партии. Сегодня это почти 15-миллионная армия коммунистов, верных ленинцев, передовой отряд великого и могучего советского народа.

«Великая энергия ленинского ума, биение горячего ленинского сердца продолжают жить в делах партии,— говорил Л. И. Брежнев в своем докладе, посвященном 100-летию со дня рождения В. И. Ленина.— Ленинские идеи, ленинская политическая закалка, ленинская наука побеждать — вот тот неиссякаемый источник, из которого мы черпаем уверенность в своих силах, мужество и оптимизм, волю к победе».

Мы говорим: Ленин в наших сердцах — не только потому, что отдаем дань любви и благодарности человеку, открывшему новую эру в истории, но и потому, что по-прежнему, как и при жизни Владимира Ильича, во всех наших сегодняшних проблемах, во всех сомнениях и трудностях, в радости и печали мы советуемся с Лениным. Он с нами — в делах наших, продолжающих его дело, в думах наших, поступках и свершениях, в победах наших — победах его идей, во всем, что составляет прекрасную, тревожную и счастливую нашу жизнь.

В. Листов

Страницы великого наследия

1. Гениальный энциклопедист нашей эпохи

В сегодняшнем мире, как никогда противоречивом и динамичном, ставящем перед людьми небывало сложные задачи, мы постоянно сверяем часы современности с ходом ленинской мысли.

История двадцатого столетия пронизана ленинизмом. Революционная мысль Ленина органически входит в каждый шаг социального прогресса, где бы он ни совершался и в чем бы ни состоял. Если все успехи, достигнутые в деле преобразования жизни на коммунистических началах, сравнить с прекрасным зданием, то фундаментом его, несомненно, будут тома ленинских сочинений.

Именно на них воздвигается вся громада современности — от тех первых дней, которые потрясли мир, до нашего времени, когда социализм стал решающей силой социально-исторического процесса во всем мире.

Полвека назад Михаил Кольцов назвал Ленина великим энциклопедистом нашей эпохи, стоявшим на ее пороге*. И пятьдесят лет, что прошли с тех пор, блистательно подтвердили как раз именно всеобъемлющий характер ленинизма, его универсальную способность к истолкованию и предвидению социально-исторических явлений всех «калибров» и масштабов, всех социальных «генотипов».

В энциклопедии ленинизма — немало страниц, посвященных культуре, искусству. На рубеже столетий Ленин высказал и обосновал коренные положения, составившие эпоху в развитии мировой эстетической мысли. Они вот уже три четверти столетия вдохновляют художников и, продолжая традицию Маркса и Энгельса, ставят наши суждения о художественном творчестве на твердую основу подлинно научных критериев.

Сегодняшнее бытие ленинских эстетических идей, их глубокое всестороннее воздействие на творческую практику художников во многих странах мира показывают, что развитие социалистической культуры и искусства идет, учитывая своеобразие условий и национальных традиций в разных странах, но всегда путем, указанным Лениным. В этом в конечном счете состоит главная предпосылка всех достижений в области художественного осмысления действительности, плодотворности всех усилий в области искусства, характеризующих развитие художественной культуры в странах социализма, творческие поиски лучших прогрессивных художников западного мира, художников, работающих в странах развивающихся, ведущих трудную борьбу за свою свободу и независимость с неоколониализмом и империализмом.

Ленинское наследие, вопреки домыслам ревизионистов и догматиков, в этом вопросе подающих друг другу руку, никогда не было и сейчас не является суммой застывших, неподвижных формул. Это наследие находится в непрерывном движении, в развитии, выступающем как неотъемлемая часть развития наших представлений о прекрасном. Год сменяется годом, и ленинские взгляды на искусство, в частности на искусство экрана, поворачиваются перед нами новыми гранями, обнаруживают новые богатства. С их помощью объясняются многие современные явления искусства, прогнозируются близкие и дальние пути его дальнейшей эволюции.

Сейчас для нас главный интерес представляет не столько тот материал, на котором В. И. Ленин строил свою концепцию кино, сколько тот метод, руководствуясь которым он приходил к своим выводам. Ведь материал становится достоянием истории, а метод, впитывая новый материал, новый опыт, развивается и обогащается.

И все-таки живая и конкретная среда, сумма фактов из истории искусства, в данном

---

* М. Кольцов. Избр. произв. в трех томах, т. 1. М., «Художественная литература», 1957, стр. 121.

случае из истории кино, давшие пищу для гениального ленинского ума, тоже всегда будут интересны для исследователей. Ведь те факты, на которых Ленин ставил свои, вскоре же ставшие классическими построения в области теории социалистической культуры и, в частности, в области искусства и кинематографии, были небезразличными для развития ленинской мысли. И, желая глубже, полнее охватить ее богатства, мы обязательно должны вглядеться со всей возможной пристальностью и в тот фактический материал, который Ленин наблюдал и анализировал. Поэтому и к истории кино ранних советских лет мы подходим с особыми мерками, понимая, что речь идет о том самом материале, на основе которого Ленин сформулировал свою мысль о кино как самом важном из искусств. Каждый факт из области кино, который попал или мог попасть в поле зрения В. И. Ленина, достоин нашего самого пристального внимания, нуждается в соотнесении со всей массой фактов из истории культуры и искусства, исследованной Владимиром Ильичем. Только так прослеживается перерастание предмета в метод, только так в неразрывном единстве можно овладеть и тем и другим.

История кино, история киномысли неоднократно подтверждали это.

Поэтому так важно соотнести ленинскую формулу о кино как самом важном из искусств с реальными обстоятельствами времени, в котором эта формула родилась. Вспомним, что споры о том, искусство ли кино, велись и до и после знаменитого высказывания В. И. Ленина, относящегося к 1922 году, но, по сути, теоретически оно завершило собой целый период, который можно назвать предысторией кинематографа, и открыла первый период его настоящей, подлинной истории.

Более того. Дефиниция, данная Лениным, безусловно, коренным образом меняла представление о том, что такое искусство вообще. Ведь мы хорошо знаем, что к 1922 году мировой кинематограф не претерпел каких-либо существенных изменений и не перешел сразу, одномоментно в некое новое качество. Историки знают, что экранное зрелище к этому времени далеко еще не раскрыло перед зрителями свои подлинные возможности. Но если не изменилось кино, то коренным, решающим образом изменилось представление о нем, о том, что такое искусство вообще. К традиционным признакам искусства в условиях победы социалистической революции прибавлялись такие признаки, как массовость распространения, общедоступность, прямое и непосредственное участие в социальных битвах и, наконец, то качество, которое мы сегодня назвали бы высокой информативностью.

Эти свойства уже прослеживались в облике новой литературы, нового театра, новой живописи. Выяснилось, что театральная постановка, идущая под открытым небом на городской площади, нисколько не утрачивает достоинства высокого искусства, а, наоборот, логически продолжает демократическую традицию, идущую от древности; что стихи, напечатанные в газете или распространяемые «летучим дождем брошюр», не только остаются поэзией, но и глубже проникают в души и сознание миллионов; что академический покой картинных галерей и уличные витрины с плакатами не отделены пропастью — эта пропасть ежедневно заполняется тысячными толпами новых зрителей, а такой способ «присвоения» художественных ценностей отвечает многосторонности их вкусов, разнообразию их художественных интересов.

Ленин, как никто глубоко понимавший, «что *все* грани и в природе и в обществе подвижны и до известной степени условны»*, первым сумел увидеть гигантское расширение о б л а с т и и с к у с с т в а, происшедшее в результате революции. Для него не было раз и навсегда установленного эстетического канона. Подобные каноны Ленин без сожаления оставлял догматикам и педантам, которые, по меткому его выражению, будто во сне мочалку жуют.

Искусство, в системе ленинских представлений, динамично, его пределы постоянно

---

* В. И. Л е н и н. Полн. собр. соч., т. 41, стр. 53.

расширяются, ибо границы искусства в конечном счете определяются жизненными интересами широких масс народа, стремительным и многоплановым процессом изменения социальных отношений в стране. Поэтому кинематограф не был просто причислен им к «лику искусств», скорее новое, революционно-диалектическое понимание сущности искусства, характерное для Ленина, открыло глаза на кинематограф, как на новую и в социальном отношении наиболее важную сферу эстетического освоения действительности.

Признание кино искусством и — более того — важнейшим из искусств стало великим научным открытием. Оно никогда не было бы сделано, если бы Ленин исследовал единственно и исключительно опыт самого экрана тех лет и сопредельных ему искусств. В основание новой формулы лег социально-исторический материал, собранный и осмысленный гениальным ученым в разных сферах материального производства и общественного сознания.

Маркс и Энгельс еще в прошлом столетии показали, что ни одна общественная проблема в недрах эксплуататорского общества не может быть решена как некая частная, отдельная, в себе замкнутая проблема. Все проблемы решаются по-настоящему радикально лишь в ходе революционного преобразования общественных отношений. Истолкование Лениным вопроса о характере и месте кино в системе искусств и художественной жизни молодого общества исходило из тех же теоретических предпосылок. Вот почему углубленное понимание ленинской трактовки роли и значения кинематографа требует обращения не только к пласту художественных ценностей, накопленных к тому времени, когда возникла эта трактовка, но и ко всей массе социальных процессов, характерных для новой эпохи в истории человечества, начавшейся в октябре семнадцатого года.

Вот почему мало знать одни лишь высказывания и государственные акты, связанные с именем Ленина, необходимо еще понять те реальные жизненные, исторические обстоятельства, в которых они возникли.

Вот характерный пример.

Несколько лет назад известный советский исследователь В. В. Горбунов нашел и в журнале «Искусство кино» опубликовал ценнейшее высказывание В. И. Ленина о том, что «кино в деревне не менее важно, чем книга»*. Однако, публикуя эту глубокую ленинскую формулу, ученый сам признал известную ограниченность своего успеха, так как тогда ему не удалось ни датировать высказывание, ни выяснить обстоятельств, в которых оно возникло. А для того, чтобы содержание мысли Ленина раскрылось во всей полноте, потребовался бы не только поиск даты и всесторонний учет всех фактов ленинской биографии, которые были связаны с появлением этого высказывания, но — шире — многоплановые исследования путей проникновения кинематографа в советскую деревню в первые послеоктябрьские годы. Пока такого исследования нет, нельзя считать, что мы до конца овладели одной из важных сторон ленинского учения о кино.

Аналогичных примеров можно было бы привести немало, хотя в последние годы наше киноведение сделало в этом направлении некоторые существенные шаги. Столетие со дня рождения В. И. Ленина, полувековые юбилеи Октября и Союза ССР способствовали активизации научной мысли, привели к новым важным выводам и наблюдениям. Важнейшее значение для правильной ориентации и дальнейшей активизации всей нашей работы по изучению ленинской концепции кино имели такие замечательные теоретические документы нашей партии, как доклады Генерального секретаря ЦК КПСС на XXIV съезде партии, на празднование 50-летия образования СССР, как Постановления ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии» и «О литературно-художественной критике».

В свете работы, проделанной советским киноведением за последние годы, нам кажется важным привлечь внимание читателей как к двум новым изданиям, внесшим много инте-

* В. Горбунов. Одна строка.— «Искусство кино», 1969, № 4, стр. 1.

ресного в наше представление об отношении Ленина к кинематографу, так и к многочисленным печатным и архивным свидетельствам постоянной заинтересованности вождя революции в развитии искусства экрана.

2. Ленин и культура: летопись событий

Издательство «Мысль» выпустило недавно обширный том, вобравший в себя все основные факты жизни Владимира Ильича, связанные с культурой и искусством, наукой и просвещением*. Эта работа охватывает годы, в которые В. И. Ленин возглавлял Советское правительство.

Первое ощущение от книги — отличный справочник. Сведения, разбросанные по десяткам и сотням книг, газет и архивных фондов спрессованы здесь под одной обложкой, расположены хронологически и снабжены подробными примечаниями и указателями. Обращение к этой книге, помещенные в ней указатели дают возможность без труда не только выявить фактическую подоснову высказываний В. И. Ленина по вопросам литературы и театра, кино и изобразительного искусства, но и проследить факт за фактом огромную работу, которую изо дня в день вел Ленин, претворяя в жизнь идеи культурной революции.

Но не просто облегчение поисков информации составляет, на наш взгляд, главную ценность нового справочника. Систематичность, полифония фактов делают его незаменимым пособием, в частности, для киноведов.

Не так давно в редакции журнала «Искусство кино» состоялось обсуждение первого тома «Истории советского кино»**. Во многих выступлениях тогда настойчиво звучала мысль о том, что историю кино нельзя, просто невозможно изучать вне общей истории искусства.

Сейчас, вчитываясь в том «Ленин и культурная революция», видишь, что важнейшее достоинство той картины, которая возникает перед читателем, состоит в том, что ни кино, ни другие виды духовной деятельности не выделены здесь в некую замкнутую область, а «растворены» в могучем общекультурном слое.

Например, знаменитый ленинский декрет от 27 августа 1919 года, которым государство взяло на себя всю полноту ответственности за кинематограф, в контексте этого тома особенно наглядно предстает перед нами не как частная «прагматическая» акция, но как звено в цепи логически развивающихся событий. Оказывается, всего за неделю до этого декрета В. И. Ленин подписал правительственное постановление о дополнительных кредитах для губернских и городских отделов народного образования — это была мера, безусловно, способствовавшая развитию театра и кинопроката в те трудные годы. А накануне декрета о кино, 26 августа, следует подписанный В. И. Лениным декрет «Об объединении театрального дела», согласно которому на Наркомпрос возлагается задача «урегулирования всего театрального дела в России».

Понятно, что тут не цепь хронологических совпадений, но свидетельства продуманной и последовательной политики в области искусства и просвещения.

Проведение этой политики неукоснительно продолжается и после того, как национализация кинематографа стала фактом. В сентябре — октябре 1919 года резко ухудшилось положение на Южном фронте. Вслед за этим активизировалось белогвардейское подполье в Москве — 25 сентября террористы бросили бомбу в помещение Московского комитета РКП(б). Однако и на фоне этих отчаянно тяжелых событий декреты о театре и кино действуют, неуклонно исполняются. 28 октября В. И. Ленин выступает перед слушателями курсов по внешкольному образованию, отправлявшимися на фронт. А 17 ноября Владимир Ильич подписал специальное постановление о недопустимости закрытия Моссоветом кинематографической школы Фотокиноотдела Наркомпроса.

Этот акт тем интереснее для нас, что до выхода тома «Ленин и культурная революция. Хроника событий (1917—1923 гг.)». Под ред. М. П. Кима. М., «Мысль», 1972.

** «ИК», 1972, № 6, стр. 96—129.

ция» в свет он обычно ускользал от внимания киноведов.

У нас еще будет повод в этой статье вернуться к истории ВГИКа. Пока же заметим только, что, защищая школу экранного искусства от угрозы закрытия, В. И. Ленин рассчитывал на длительную перспективу культурной революции. Он думал о подготовке специалистов по киноделу в дни, когда большинство московских кинотеатров простаивало без электроэнергии и топлива. Поистине это было решение, рассчитанное на десятилетия. И исследователям еще предстоит спроецировать этот совнаркомовский документ, подписанный В. И. Лениным, на более чем полувековую историю ВГИКа, полнее, чем это удавалось нам прежде, выяснить роль Владимира Ильича в развитии специального кинематографического образования в РСФСР.

Немало нового внимательный читатель найдет и на тех страницах хроники, которые посвящены началу двадцатых годов. Тут снова значение отдельных фактов проясняется несравненно более отчетливо, когда они предстают в реальном историческом контексте, в тесной связи со множеством сопутствующих им фактов, на их фоне.

Хорошо известно, что актом, на долгие годы определившим политику партии в области кинопроката, стал ленинский декрет «О бесплатном снабжении государственных учреждений кинокартинами» от 20 мая 1921 года*.

Однако до сих пор в нашем распоряжении не было материала для того, чтобы поставить вопрос: как, какими средствами предполагалось проводить его в жизнь? Какими организационными мерами этот акт был обеспечен? Ведь не секрет, что именно на весну 1921 года приходится глубокий кризис кинодела вообще и аппарата Фотокиноотдела Наркомпроса, в частности. По-видимому, в истории нашего кино не было ситуации более трудной, чем момент перехода страны от гражданской войны к нэпу, когда как раз и было принято решение бесплатно снабжать госучреждения кинолентами.

Как же в этих условиях мыслилось осуществить бесплатное снабжение рабочих кинофильмами? До сих пор мы могли судить об этом только по воспоминаниям тогдашнего председателя ВФКО П. И. Воеводина, написанным много лет спустя после событий. Но воспоминания Воеводина давали для выяснения интересующего нас вопроса немного, поскольку мемуарист сообщал только, что в 1921 году в Фотокиноотделе «вместо коллегиального управления, как было раньше, ЦК партии установил единоначалие»*.

Теперь, с выходом летописи, факт этот обретает иную документальную основу. Под датой 16 мая 1921 года в новом издании помещено следующее описание: «Ленин подписывает постановление СНК о деятельности Фотокиноотдела Народного комиссариата просвещения». Следовательно, прежде, чем аппарату ВФКО было поручено продвижение кино в самые широкие массы, он был существенным образом реорганизован. Постановлением от 16 мая в ВФКО было введено единоначалие, а при заведующем создавались комиссии из специалистов и представителей заинтересованных ведомств**.

Так восстанавливается еще одно важное звено в цепи событий, в высшей степени характерных для понимания путей, по которым шла культурная революция в нашей стране.

Картину состояния кино весной 1921 года можно дополнить еще одной деталью, кажется, до сих пор не фигурировавшей в исследованиях киноведов. Дело в том, что переход к новой экономической политике на первых порах посеял в среде прежних хозяев кинематографа иллюзию возвращения к старым порядкам. Особую активность проявлял в этом направлении известный фабрикант и прокатчик А. Л. Савва, буквально осаждав-

---

* Подробнее об этом см.: «ИК», 1972, № 12, стр. 178.

* П. И. Воеводин. Так учил Ильич.— «Дон», 1960, № 4, стр. 29.

** Центральный госархив литературы и искусства СССР, ф. 989, оп. 1, д. 240, л. 24. См. также: «Самое важное из всех искусств. Ленин о кино». М., «Искусство», 1973, стр. 190.

ший советские инстанции просьбами и предложениями, прямо и недвусмысленно направленными к возврату кинопромышленности «к обычной капиталистической системе». В марте и апреле 1921 года Савва даже обращался с докладами к В. И. Ленину, пытался объяснить ему свое понимание принципов проведения нэпа в области кино*.

Подлинники этих докладов главе Советского правительства пока не разысканы, и об их содержании можно судить только по пересказам, сделанным Саввой несколько месяцев спустя — в феврале 1922 года. Неизвестно так же, знакомился ли Ленин с обращениями фабриканта. Однако ясно главное — существо его предложений было отвергнуто точно так же, как были «оставлены без последствий» более поздние его притязания**.

Подписанное Лениным постановление о единоначалии в Фотокиноотделе было косвенным ответом не одному Савве, а всей социальной группе, стоявшей у него за спиной — бывшим кинопредпринимателям, торгашам и спекулянтам. Советская власть не собиралась возвращаться к «обычной капиталистической системе», и именно поэтому было принято постановление от 20 мая 1921 года.

Конечно, справочник «Ленин и культурная революция» при всей своей полноте и емкости не исчерпывает даже на фактографическом уровне все данные, характеризующие деятельность Владимира Ильича Ленина в сфере культуры, в частности, в сфере кинематографа. Поиски в этой области продолжаются и будут продолжаться. Хроника жизни Ленина, публикуемая Институтом марксизма-ленинизма при ЦК КПСС, доведена пока лишь до третьего тома, то есть до февраля 1917 года. Ее разделы, относящиеся к советскому периоду, еще ждут выхода в свет. В них, несомненно, будут опубликованы и новые материалы, дополняющие наши сегодняшние знания о фактах жизни В. И. Ленина, прямо соприкасающихся с кинематографом.

* Центральный госархив РСФСР, ф. 2313, оп. 1, д. 11, лл. 6, 11.
** Там же, л. 4.

3. «Как врезанная в камень надпись»...

Каждый, кто обращался к совокупности суждений В. И. Ленина по проблемам экранного искусства, знает, какая большая заслуга в деле их собирания и истолкования принадлежит Анатолию Васильевичу Луначарскому. Именно в его пересказе дошли до нас важнейшие ленинские положения. Мысль Ленина, фиксированная Луначарским, стала ценнейшим достоянием подлинно научной теории и истории кино. Луначарский необыкновенно ответственно относился к воспроизведению мыслей Ленина.

«Всегда бывает очень страшно, — писал он,— припоминать что-нибудь из бесед с Владимиром Ильичем не для себя лично, а для опубликования. Все-таки не обладаешь такой живой памятью, чтобы каждое слово, которому, может быть, в то время не придавал максимального значения, запечатлелось в мозгу как врезанная в камень надпись на десятки лет, а между тем, ссылаться на то, что сказано великим умом, допуская возможность какого-либо искажения, очень жутко»*.

К счастью, общение Ленина и Луначарского по вопросам кино документировано не только позднейшими воспоминаниями наркома просвещения. Существует целый класс документов, возникших в результате их совместной работы в Совнаркоме и по руководству Народным комиссариатом просвещения. Служебная переписка, протоколы заседаний, телефонограммы, отчеты за 1917—1923 годы хранят множество идей и фактов, представляющих исключительный, поистине непреходящий интерес для киноведа.

Этот интерес в очень большой степени может быть утолен восьмидесятым томом «Литературного наследства»**.

Составители этого сборника поняли свою задачу широко. Они не ограничились формальным подбором лишь тех материалов,

* А. Луначарский. Из октябрьских воспоминаний.— «Красная газета» (Ленинград), № 260, 7 ноября 1928 года.
** «В. И. Ленин и А. В. Луначарский. Переписка, доклады, документы». «Литературное наследство», т. 80. М., «Наука», 1971.

которые фиксируют взаимоотношения Ленина и Луначарского. В разделах тома, примечаниях и реальных комментариях к документам читатель находит множество сведений о партийно-государственной политике во всех сферах жизни, подлинную полифонию данных о развитии всех областей культуры в годы жизни и работы В. И. Ленина.

Материалы тома снова — в который уже раз! — доказывают, сколь кровно и неразрывно советское искусство с первых своих шагов было связано с коренными, главными проблемами своего времени, с гигантской, преобразующей и организующей деятельностью партии. Ценнейшие сведения о кино естественно соседствуют здесь с государственными актами по промышленности и транспорту, продовольствию и военному делу. Все богатства тома не только невозможно перечислить, но даже обозначить в кратком обзоре. Поэтому наше внимание будет в дальнейшем сосредоточено главным образом на том новом, что дает издание об отношении Ленина к кино.

Не позднее марта 1920 года к Ленину и Луначарскому обратился журналист Н. Семенов. В своей докладной записке он предлагал усилить антирелигиозную пропаганду, для чего, по его мнению, необходимо было создать при наркоме просвещения специальный отдел «по борьбе с предрассудками». Автор представлял себе некую административную структуру, подразделяемую на православную, римско-католическую, иудейскую, магометанскую и т. п. секции. Узнав о проекте Н. Семенова, В. И. Ленин, как явствует из публикуемого впервые в «Литературном наследстве» документа, поручил секретарю запросить отзывы на него у наркома просвещения Луначарского и члена коллегии Наркомата юстиции Петра Ананьевича Красикова.

На запрос В. И. Ленина от Наркомпроса ответила письменным отзывом Н. К. Крупская, а от Наркомюста — П. А. Красиков. В обоих отзывах идеи Семенова о борьбе с религией чисто ведомственным путем были оценены как сомнительные, вульгаризаторские. «Антирелигиозная пропаганда,— писала Надежда Константиновна,— есть неотъемлемая часть всей просветительной работы Наркомпроса», а потому создавать особый орган по борьбе с религией нецелесообразно — это будет истолковано как гонение на веру и «может только подогреть религиозный фанатизм».

Отзыв Красикова, в основном совпадающий с мыслями Крупской, особенно важен потому, что в нем В. И. Ленин мог найти сведения, ориентирующие его в состоянии и уровне работы тогдашнего кино. Красиков писал: «Думаю, что в этом вопросе самое важное — это школа инструкторов. Затем издания и кинематограф... Кинематограф стоит из-за отсутствия лент, а издания лежат и стареют в недействующих типографиях, так что многое не делается по объективной невозможности. Если Анатолий Васильевич... даст средства и возможности (ленты, типографию, бумагу, школу), то это будет только плюс».

Таким образом, основной упор в записках Н. К. Крупской и П. А. Красикова делался не на канцелярские методы борьбы с религией, а на развитие просвещения, в котором отводилась роль и кинематографу.

Несколькими важными свидетельствами восьмидесятый том «Литературного наследства» обогащает историю ВГИКа. На протяжении 1920—1921 годов Луначарский, как видно из публикаций, несколько раз обращался к В. И. Ленину и в Совнарком по поводу условий, в которых проходят занятия государственной киношколы. Так, ноябрем 1920 года датируется письмо Луначарского Ленину о том, что жилищно-земельный отдел Моссовета настаивает на выселении этого учебного заведения из здания в Малом Гнездниковском переулке.

По материалам, приведенным в томе, можно было бы подробно проследить, как Ленин и Луначарский заботились о будущем ВГИКе, как они искали возможности для того, чтобы обеспечить ему лучшие условия для работы. Но это задача специального исследования. Здесь же гораздо важнее привести адресованные В. И. Ленину суждения Луначарского о роли учебного заведения,

готовящего специалистов по кинематографии, о кино вообще. В письме от 20 ноября 1920 года нарком просвещения пишет: «Государственная школа кинематографии... как раз в это время является главной нашей рабочей силой по изготовлению фильмов, связанных с продовольственной кампанией и политической агитацией».

Та же мысль развита в письме Луначарского в Совнарком от 22 февраля 1921 года: «Занятая воспитанием будущих работников социалистической кинематографии и изысканием новых творческих путей кинематографического творчества, 1-я Государственная школа кинематографии не остается в стороне от текущей борьбы и строительства рабочего класса и, кроме ряда агитационных постановок, по мере предоставления ей пленки, поставила силами учащихся две больших художественно-агитационных картины: «В дни борьбы» — для польского фронта и «Серп и молот» — для продагитации»*.

Оценка Луначарским школы кинематографии как «главной рабочей силы по изготовлению фильмов» должна существенно повлиять на уже сложившиеся в киноведении взгляды о масштабах и значении тех первых проб, которые были сделаны молодыми советскими киноработниками в обстановке гражданской войны. Даже если в пылу полемики с Моссоветом нарком просвещения несколько преувеличивал роль киношколы, все же его мнение может повлечь за собой некоторую корректировку акцентов в представлениях о раннем советском кино, сложившихся в специальной литературе.

По-видимому, роль киношколы как одной из важнейших производственных ячеек не ослабела и по окончании гражданской войны, в начале и середине двадцатых годов. В будущем ВГИКе сосредоточивались тогда талантливые актерские силы, так или иначе занятые в основных картинах, определявших лицо советского экрана. Мы располагаем прямыми данными, свидетельствующими, что, обращаясь к Ленину с мыслью о школе — производственной единице, Луначарский был прав не только в ретроспективе, но и перспективно.

Всего четыре года спустя, летом 1925 года, Народный комиссариат рабоче-крестьянской инспекции обследовал Гостехникум кинематографии (так к тому времени называлась школа экранного искусства), и этим обследованием было установлено широкое участие студентов в съемках новых фильмов. Среди материалов Наркомата сохранилась весьма наглядная таблица, которая заслуживает того, чтобы привести ее полностью:

Сведения о конкретной работе студентов ГТК в производстве с 1923 по 15 августа 1925 года (чел.).

№№ п/п	Название фильма	Главные роли	Вторые роли	Эпизоды	Массовки /человеко-дней/	Примечание
1	2	3	4	5	6	7
	1. В Госкино					
1	На крыльях ввысь				100	приблизительно
2	Банда батьки Кныша	1	2	40	500	«
3	Приключения мистера Веста		1		50	«
4	Евдокия Рожнова	1		10	50	«
5	Враги	2		15	300	«
6	Луч смерти		1	20	300	«
7	За черное сердце	1		15	200	«
8	Золотой запас	2	3	10	100	«
9	Бабий лог		1			
10	Морока	1		5		
11	Первая			15		
12	Долина слез		2			
13	Ледоход	2				в постановке
14	Когда оживает сталь			4	20	
15	Крест и маузер	1	1	10	200	сейчас в постановке
16	Бухта смерти		1			«

* «В дни борьбы» — трехчастевая агитка 1920 года, поставленная режиссером И. Перестиани по собственному сценарию. Роли исполняли слушатели Государственной киношколы.
«Серп и молот» — агитфильм 1921 года, поставленный режиссерами В. Гардиным и В. Пудовкиным по сценарию А. Горчилина и Ф. Шипулинского.

Продолжение

№№ п/п	Название фильма	Главные роли	Вторые роли	Эпизоды	Массовки /человеко-дней/	Примечание
1	2	3	4	5	6	7
17	1905				100	сейчас в постановке
18	Кирильчо			8	15	
19	Пчелка	1	2	5		
	2. Межрабпом-Русь					
1	Аэлита				700	приблизительно
2	Четыре и пять			трюки	200	«
3	Папиросница от Моссельпрома			5	150	«
4	Особняк Голубиных	3	3	15	50	«
5	Его призыв			5	100	«
6	Закройщик [из Торжка]			5	50	«
7	Станционный смотритель			10		
8	Черное золото			5	150	
9	Медвежья свадьба			7	50	в постановке
10	Месс-Менд			5	20	«
11	Дитя госцирка			10	100	
	3. Пролеткино					
1	Борьба за ультиматум				50	
2	Красный тыл				50	
3	Багдадский вор [пародия]				15	
	4. Севзапкино					
1	К новому быту	2	1	10	20	
	5. Пур [«Красная звезда»]					
1	Один из двадцати	1	1	10	50	
2	Дело коновала [Матова]		1	5		
3	Сигнал		1			
	6. Культкино					
1	Кто кого			3	20	

Продолжение

1	2	3	4	5	6	7
2	В угаре НЭПа	1	1	5	50	
3	Стальная рука					Нет данных
	7. Артфильм					
1	Президент Самосадкин			5	75	
	Итого:	19	22	262	3835	

Комментарий к этой таблице мог бы занять много страниц. Еще бы! Ведь здесь перечислены основные киноорганизации и — главное — едва ли не все лучшие советские фильмы целой полосы истории нашего кино.

Среди фильмов, в которых участвовали вгиковцы, надо особо выделить протазановский «Его призыв», картину, посвященную призыву рабочих в партию после кончины Владимира Ильича. То была одна из ранних попыток дать экранную проекцию ленинской темы...

Но мы отвлеклись несколько в сторону от опубликованной в восьмидесятом томе «Литературного наследства» переписки Ленина и Луначарского. А между тем в ней мы находим еще немало принципиально важных моментов как по проблемам кинообразования, так и вообще по вопросам экранного искусства.

Зимой 1921 года возник вопрос о милитаризации государственной киношколы.

Сейчас, более полувека спустя, эту меру трудно понять. Но в то время она обсуждалась совершенно серьезно — сказывался опыт гражданской войны, когда, с одной стороны, во всяком деле требовалась беспрекословная военная дисциплина, а с другой — красноармейский паек давал известный прожиточный минимум. В феврале 1921 года Луначарский направил в Совнарком письмо с предложением милитаризовать школу и приложил к нему проект совнаркомовского декрета.

Однако это предложение не было принято. 30 марта 1921 года В. И. Ленин подписал

протокол заседания Совета Труда и Обороны, которым было постановлено: «Ходатайство Киноотдела Наркомпроса отклонить».

По-видимому, это решение можно рассматривать в двух аспектах. Во-первых, оно совпало с переходом страны от «военного коммунизма» к нэпу. А в предложениях Наркомпроса явно чувствовалась инерция военных методов, к тому времени себя уже исчерпавших. Новое кино необходимо было строить на началах хозяйственного расчета, постепенного вытеснения несоциалистических элементов. Во-вторых, методы военного командования в деле художественного образования вообще вряд ли могли быть признаны правильными. Достаточно обратиться к материалу знаменитой беседы В. И. Ленина со студентами Вхутемаса, чтобы понять, с каким тактом и осторожностью Владимир Ильич подходил к руководству художественной школой.

Несмотря на то, что основная суть письма Луначарского была Лениным отвергнута, этот документ совершенно правомерно опубликован в «Литературном наследстве» полностью. Ибо помимо предложений о милитаризации киношколы он содержит подробное описание тех трудных условий, в которых учились молодые кинематографисты, и тех успехов, которых им удалось добиться. Более того. В преамбуле своего письма Луначарский дает определение кинематографу столь яркое, столь проникнутое духом революционного времени, что его стоит привести здесь целиком:

«Кинематограф, как известно, является могущественным оружием пропаганды и агитации, и социалистическое государство должно было взять его в свои руки, чтобы использовать его как для ударных заданий пролетарской революции, так и для воспитания широких масс в духе социалистической культуры, вовлечения их в сознательное и активное строительство новой социалистической жизни.

Более того, кино — язык интернационала, делающий возможным революционному пролетариату России говорить о себе трудящимся массам других стран и воздействовать на них для скорейшего приобретения начатой им мировой революции».

Необходимость укрепления интернациональных связей молодого советского кино уже в первые послеоктябрьские годы реализовалась на практике. И в 80-м томе «Литературного наследства» есть документы, подтверждающие это. Например, телефонограмма Луначарского Ленину по поводу предложений итальянской кинофирмы, представленной в Москве А. Кароти. Луначарский просит Ленина связаться по этому вопросу с заведующим ВФКО П. И. Воеводиным и сообщает его телефоны. Ленин не только читал эту телефонограмму, но и сделал на ней пометку: «Н. П. Горбунову. Как уладили это дело?..»

Договор о сотрудничестве именно с этой итальянской фирмой в конце концов заключен не был. Однако приводимый документ важен как свидетельство одной из первых попыток наладить контакты с Западом в области кино, вызвавших сочувственный интерес и внимание со стороны Владимира Ильича.

Составители книги сосредоточили основное свое внимание на прижизненных документах В. И. Ленина, на материалах, относящихся ко времени ранее 1924 года. Но они не стали педантично следовать этому правилу. И за это их можно только поблагодарить. Ибо в томе впервые помещены воспоминания Луначарского, написанные вскоре после кончины Владимира Ильича. Эти воспоминания отныне на почетных правах будут приобщены к кругу источников, по которым мы судим о реакции Ленина-кинозрителя на фильмы начала двадцатых годов. Их репертуар был весьма неширок, художественные достоинства низки, и надо было, как уже не раз подчеркивалось киноведами, обладать проницательностью Ленина, чтобы понять всю важность и перспективы этого массового зрелища.

По-видимому, В. И. Ленин регулярно смотрел фильмы только в Горках, когда болезнь вынуждала его ограничивать работу. Профессор Отфрид Ферстнер, лечивший Ленина и, по словам Ем. Ярославского, «буквально влюбленный» в него, так описывает ситуацию

последних месяцев ленинской жизни: «Способность речи начала возвращаться в августе 1923 года и беспрерывно улучшалась... В это время он начал учиться писать левой рукой, требовал, чтобы ему читали газеты, которыми весьма интересовался, указывая определенные места. Он очень интересовался кинематографией, и в Горках состоялись специальные кинематографические сеансы»*.

По воспоминаниям М. И. Ульяновой, Ем. Ярославского, Г. Лозгачева-Елизарова, И. Хабарова и других мы можем представить себе, какие ленты видел Владимир Ильич в последние месяцы своей жизни. Воспоминания Луначарского, пересказывающие свидетельство Н. К. Крупской, дают возможность судить и о том, как Ленин относился к этим просмотрам.

«Для развлечения Владимира Ильича,— вспоминает Луначарский,— был устроен комнатный кинематограф. Он охотно соглашался после обеда вместе с Надеждой Константиновной и сестрой смотреть это кино, но большого удовольствия оно ему не доставляло. Он иронически смеялся и махал рукой. Действительно программа этих киновечеров в Горках была, по словам Надежды Константиновны, ниже всякой критики. Редко, редко какой-нибудь кусочек хроники или более или менее революционная постановка вызывали некоторое одобрение Ильича, но, полагая, что все его домашние очень интересуются этим кино, он сам с поспешной любезностью всегда соглашался посидеть и посмотреть».

Читатель, вероятно, уже заметил, что мы щедро цитируем многие документы и материалы, включенные в издание. Дело в том, что книга, насчитывающая почти 750 страниц текста, в том числе и петитного, к сожалению, не снабжена предметным указателем. Поэтому выявить страницы, относящиеся к кино, можно лишь путем тотального просмотра. Вот почему необходимо было не только проанализировать содержание книги в интересующем нас аспекте, но и дать нечто вроде краткого путеводителя по проблемам кинематографа, в ней отразившимся.

Конечно, даже самое подробное издание не сможет исчерпать всю область взаимоотношений В. И. Ленина и А. В. Луначарского. Ибо тут целый мир, богатый и красочный мир явлений, связывающих партийную и государственную деятельность вождя революции со сферой культуры, искусства, образования. Не исчерпывает этой темы и восьмидесятый том «Литературного наследства».

Нас несомненно еще ждут открытия в архивных пластах, в толщах старых газетных подшивок.

Но и то, что найдено и издано сейчас, дает обильную пищу уму и сердцу, повелительно требует исследовательского осмысления. Каждая страница ленинских документов зовет к работе, к плодотворному соотнесению со всем более чем полувековым опытом советского кино.

На этом пути нас ожидают самые весомые открытия, определяющие главные направления теоретической мысли, основные пути творческого освоения действительности в области кинематографа.

●

Владимир Ильич заметил однажды: «приятнее и полезнее «опыт революции» проделывать, чем о нем писать» *. У этой реплики — своя судьба.

22 января 1924 года, в самые трудные, скорбные часы экстренный Пленум Центрального комитета РКП(б) принял историческое воззвание «К партии. Ко всем трудящимся», в котором с огромной нравственной и эмоциональной силой обрисована вся ленинская жизнь. И, отбирая для воззвания самое главное, самое определяющее в характере только что ушедшего вождя, ближайшие товарищи по партии уместно вспомнили это его изречение.

Вот что читаем мы в воззвании «К партии. Ко всем трудящимся»: «В сокровищницу марксизма товарищ Ленин внес немало дра-

* Цит. по кн.: Ем. Ярославский. Жизнь и работа В. И. Ленина. Л.— М., Гос. издательство, 1925, стр. 274.

* В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 33, стр. 120.

гоценного... И все это богатство было в руках Ленина не мертвым капиталом, а живой, несравненной практикой. «Революцию гораздо приятнее делать, чем писать о ней»,— не раз говаривал Владимир Ильич»*.

Говаривал... Значит, повторял не раз и не два; значит, снова и снова на протяжении многих лет возвращался к этой мысли, развивал ее, применял к разным обстоятельствам. И сумел ее внушить товарищам так крепко, что мысль эта прозвучала как завещание...

Но вдумаемся: революцию приятнее делать, чем писать о ней. Ведь это означает, что огромная масса ленинских идей, планов и замыслов, миновав бумагу и чернила, воплотилась в жизнь — прямо и непосредственно. Это означает далее, что ленинизм — это, конечно, и все написанное Лениным, и весь опыт революции, вся великая практика коммунистического преобразования во всех ее больших и малых проявлениях.

Для понимания того, как, каким путем складывалась ленинская концепция кинематографа, суждение о революции, которую «приятнее делать», имеет самое существенное значение. Ибо революция в сфере кино была Лениным в большей степени «проделана», осуществлена, чем нашла отражение в его литературном наследии. Многие главнейшие положения о самом важном из всех искусств (в том числе и собственно эта формула) прозвучали не в книгах и статьях, а в будничной обстановке деловых, повседневных бесед и совещаний председателя Совнаркома, посвященных текущим, неотложным нуждам страны, ее культуры и просвещения.

Это не случайность.

Здесь, в неотделимости кино от всей массы общественных проявлений, альфа и омега ленинизма применительно к социалистическому экрану. Действенный, активный характер ленинского наследия в области кино — постоянный, непреходяще ценный пример для всех, кто причастен к судьбе социалистического кинематографа.

Неотъемлемой частью входит советский кинематограф в сокровищницу социалистической культуры, развивающейся по законам, открытым В. И. Лениным.

Определяя основное содержание тех успехов, что были достигнуты в результате воплощения в жизнь ленинских идей, Центральный Комитет партии в своем Постановлении «О 70-летии II съезда РСДРП» указывает: «Главным итогом глубочайших социально-экономических преобразований, осуществленных советским народом под руководством КПСС, явилось построение развитого социалистического общества. На основе коренных изменений в экономической, социальной и духовной жизни общества сложилась новая историческая общность людей — советский народ, нерушимое братство трудящихся более ста наций и народностей, спаянных общими интересами и целями, единой марксистско-ленинской идеологией»*.

И счастлив художник, постоянно чувствующий свою высокую причастность к судьбам этой новой общности, у истоков которой стоял Владимир Ильич Ленин.

---

* КПСС в резолюциях и решениях съездов, конференций и пленумов ЦК. Издание 8-е, т. 2. М., Издательство политической литературы, 1970, стр. 535.

* Постановление ЦК КПСС «О 70-летии II съезда РСДРП».— «Коммунист», 1973, № 6, стр. 5.

Из творческого опыта

Максим Штраух

Дело всей жизни

Имя Максима Максимовича Штрауха на протяжении многих лет связано с воплощением на экране образа В. И. Ленина.

Впервые он выступал в роли вождя социалистической революции в 1937 году в поставленной к 20-летию Октября пьесе А. Корнейчука «Правда», а затем продолжил работу над воссозданием великого образа, на этот раз уже в кинематографе. В 1938 году на экраны страны вышла картина С. Юткевича «Человек с ружьем». Этот фильм положил начало содружеству Штрауха и Юткевича в поисках новых решений образа Ильича. Этапными вехами на их пути в глубь ленинского образа стали фильмы «Рассказы о Ленине», за участие в котором актеру была присуждена Ленинская премия, и «Ленин в Польше».

В публикуемой ниже статье М. М. Штраух анализирует опыт работы над ролью В. И. Ленина в этих двух фильмах.

I. «РАССКАЗЫ О ЛЕНИНЕ»

Содержание первых фильмов и пьес о Ленине было связано с Октябрьскими событиями 1917 года, то есть с тем решающим моментом истории, когда «промедление в восстании» было «смерти подобно», когда Ленин доводил концентрацию своей мысли, сил до крайних пределов.

И вот уже стала складываться привычка показывать Ленина только в минуты такого сверхнапряжения. А умение показать, что ленинские решения возникали в результате всесторонних, глубоких исследований и раздумий, что он подробно изучал обстановку, обсуждал ее с товарищами, размышлял, убеждал, спорил, которое было свойственно первым опытам в области создания кино- и театроленинианы, во многих спектаклях и картинах последующих лет было утеряно.

Отказ от проникновения в процесс рождения, кристаллизации, реализации ленинской мысли влек за собой опасность внешних решений, толкал к штампу в передаче тех особенностей ленинской манеры говорить, двигаться, которые были уже известны по воспоминаниям Горького, Луначарского, Крупской, по портретам Андреева, Бродского, по первым ленинским спектаклям и фильмам. Я не хочу этим сказать, что не появлялось новых значительных сценических и экранных воплощений образа вождя. «Кремлевские куранты» Погодина дали новый толчок для поисков, послужили сильным импульсом для новых талантливых актеров в Москве и на периферии. И все-таки все чаще появлялись спектакли, которые не волновали зрителей так, как волновали их «Человек с ружьем», «Правда», «Ленин в Октябре», «Ленин в 1918 году». Все чаще в критике слышалась тревога по поводу появления исполнителей великого образа, которые не умели, не могли произвести такое сильное, свежее впечатление, какого требовала тема.

Штамп в искусстве обычно возникает от ремесленного, механического, нетворческого повтора приема, повтора положения, даже от равнодушного повтора одного какого-то слова.

Слова
у нас
до важного самого
в привычку входят,
ветшают, как платье.
Хочу
сиять заставить заново
величественнейшее слово
«ПАРТИЯ».

Это стремление Маяковского передавалось в те годы, о которых я сейчас пишу, все большему числу писателей, режиссеров, актеров. Крепло желание найти новые подходы к решению образа Ленина, открыть в нем новые грани, высветлить новые черты. Атмосфера, сложившаяся в стране и в искусстве после XX съезда партии, всемерно стимулировала эти поиски.

Новые факты, новые настроения...

О Ленине хотелось знать как можно больше, глубже проникнуть в его внутренний мир, заглянуть в лабораторию его мысли, понять не только сами эти мысли, но и процесс их рождения. Казалось важным максимально приблизить зрителя к самому процессу движения ленинских идей, дать ему испытать наслаждение от возможности стать соучастником этого процесса.

Появилась потребность в дальнейшей пси-

хологической разработке образа. Хотелось, чтобы ленинниана развивалась не только вширь, но прежде всего вглубь. Именно на этом пути надо было искать возможности показа «нового Ленина», новых (то есть не отраженных еще в искусстве) сторон его натуры.

Опасность штампа подстерегала и нас, исполнителей. То, что в некоторых спектаклях внутреннее содержание образа оставалось неразработанным и внимание актеров сосредоточивалось в основном на воспроизведении знакомых поз и жестов, не могло не тревожить.

На таких спектаклях создавалось впечатление, что актер имитирует... памятник. Но ведь памятник играть нельзя, надо играть человека! Живого человека!

Н. К. Крупская высказывала пожелание, чтобы в произведениях искусства был дан «живой образ Ильича».

И сестра Ленина, М. И. Ульянова, в беседе с учащимися 364-й Московской школы дважды подчеркнула ту же самую мысль: «...Вы должны больше знакомиться с Лениным как человеком и коммунистом».

«Я выражу пожелание, чтобы вы не только Сочинения Ленина хорошо изучили, но больше знакомились с ним как с человеком».

Еще одна цитата:

«Мы имеем полное собрание Сочинений Ленина и довольно большую литературу о ленинизме (и научно-исследовательскую и популярную), Ленин же как человек, с его яркой, разносторонней индивидуальностью, обрисован до сих пор крайне недостаточно или не обрисован почти совсем».

И, наконец, еще раз слова Н. К. Крупской, которые особенно волновали мое актерское воображение:

«Он был человеком, которому ничто человеческое не чуждо» (разрядка моя.— *М. Ш.*).

Имя Ленина стало для нас символом. В нем олицетворилось все величие, вся правда пролетарской революции, все могущество и благородство идей, завоевавших на свою сторону миллионы людей. Но символ играть нельзя — надо играть человека. И в этом человеке выразить правду истории, силу партии, самую суть ленинизма.

В самом деле, ведь Ильич бывал и молчалив, задумчив. Не всегда же он был стремителен, иногда ходил и тихо. Любил напевать и насвистывать или барабанил по стеклу. Был порой нервный и раздражительный. Чаще всего шутлив. Очень часто улыбался. А то уходил в себя, становился сумрачен и тревожен. Любил слушать музыку, любил театр и полевые цветы. В Кракове наизусть выучил многие стихи Надсона и Некрасова... С наслаждением ел простоквашу. На охоте с азартом ползал на четвереньках за утками. Если его сильно волновал какой-либо вопрос — говорил шепотом. Отличался титанической выдержкой, оптимизмом. Был всегда и прежде всего бойцом, не знавшим ничего выше, радостнее, чем борьба за победу рабочего класса. А вот в Швейцарии после конференции так устал, что прилег на землю и тут же уснул.

Ленин был величайшим вождем, когда-либо появлявшимся на исторической арене, но он был еще и человеком, которому ничто человеческое не было чуждо. И вот я думал: Ленина нельзя играть раздельно — тут он вождь, а тут — человек. Он был един во всех своих помыслах и поступках. Ленин ведь представлял собою исключительное явление и как личность. Потому-то нам дорого в Ленине все — каждая секунда его удивительной жизни. И когда меня спрашивают, что больше всего поражает меня, актера, в Ленине, я отвечаю: цельность его натуры! Невозможно отделить его частную жизнь от общественной! Его теорию от практики. Философию от политики. Все это слито в нем в единый гармоничный сплав.

А как поразительны, как волнуют воображение ленинская целеустремленность и целенаправленность, его самодисциплина, его непрерывная собранность, его мысль, которая поистине никогда не знала покоя. Вот два примера, особенно поразившие меня в процессе моего актерского вживания в ленинский характер.

Во время прогулки в швейцарских горах

все залюбовались закатом. Ленин вдруг восклицает: «Сволочи!» Недоумение. Кто? Почему? Слышат в ответ: «Меньшевики, конечно! Кто же еще?»

А в другой раз, увидев в передней пару галош, Ленин мгновенно сделал вывод: их владельцу нельзя поручать конспиративное задание. Посмотрите, как неаккуратно он их поставил!

Вдумайтесь, вдумайтесь в эти мельчайшие детали, и вы снова поймете — как остро, в полном смысле этого слова тотально пронизывала политическая мысль все его существо, всего его целиком, без остатка!

Конечно, в этом и надо уметь показать один из признаков ленинской гениальности: так уметь сосредоточивать всю свою энергию, все свое внимание, все свои мысли на одном направлении, на одной цели — на торжестве великого дела, которому он служил,— мог только Ленин.

Существует точка зрения, что всякое «отклонение» от изображения Ленина, произносящего речи или дающего распоряжения, недопустимо, что такие «отклонения» неминуемо снизят образ. Конечно, соблюдение необходимой меры, бдительная забота о том, чтобы частности не затеняли сути, чтобы все краски, используемые художником, непременно вели к постижению Ленина как вождя пролетарской революции, в работе над его образом совершенно обязательны. И все же, думается, не надо бояться показывать Ленина во всем жизненном многообразии его характера — тогда он станет для нас еще понятнее, дороже и ближе!

Волково кладбище

Иной раз в нашем деле бывает и так: мимоходом произнесенная фраза, даже отдельное слово, еле заметный штрих могут неожиданно подсказать очень много, произвести большое, огромное, иной раз прямо-таки ошеломляющее впечатление.

Так случилось со мной, когда я узнал об одном эпизоде из жизни Ленина, о котором раньше не слышал. Оказывается, Владимир Ильич, на следующее же утро после приезда из эмиграции в Петроград, посетил могилу матери. Об этом написал В. Бонч-Бруевич. И хотя этот факт в летопись ленинской жизни не вошел, меня он глубоко взволновал.

Когда же Ленин успел туда съездить и сколько времени смог там пробыть?

Произвожу вычисления.

Известно, что поезд, в котором Ленин вернулся в Россию из эмиграции, на Финляндский вокзал пришел ночью. Броневик, предоставленный Ильичу рабочими Питера, двигался по направлению ко дворцу Кшесинской медленно, с остановками. Там поздно ночью произошла встреча с членами ЦК и Петроградского комитета партии. Расходились засветло. Было это в апреле — значит расходились где-то около пяти утра. Ленин ночевал у Елизаровых на Широкой улице — туда тоже надо было добраться. А утром, как только он встал, его уже ждали: надо было ехать на собрание в Таврический дворец...

Можно себе представить, какой огромный душевный подъем испытывал в то время Ленин. М. И. Ульянова вспоминает, что «все лицо его светилось, он был очень возбужден». Возбужден прежде всего тем, что все увиденное им в столице сразу же наглядно показало ему степень революционного накала в стране.

Ожидал ли Ленин, что его так встретит весь трудовой Петроград? Вероятно, дорогой он думал и о возможности провокаций, и о том, какова же в действительности амплитуда общественных настроений в стране, о которой до сих пор он мог судить на основе разноречивых сообщений.

И вдруг — на площади людское море, стихия... Знамена, прожектора, оркестр, почетный караул, броневик... Несется «ура», звучат «Марсельеза», «Интернационал»...

И вот в таком водовороте событий Ленин устремляет мысли к своей матери. В утро наступившего дня — первого дня пребывания в Петрограде! — он едет поклониться ее праху.

Волково кладбище...

Вероятно, Ленин не мог долго пробыть

у могилы. Но можно себе представить, что пережил, перечувствовал он за эти минуты! Мать, которую он так нежно любил, умерла под Петроградом в 1916 году, незадолго до возвращения сына. Проживи она еще несколько месяцев — и она увидела бы торжество революции. Ради нее она безропотно несла все тяготы своей жизни, страдала за детей, переживая их бесчисленные аресты, обыски, тюрьмы, ссылки, пережила казнь старшего сына. И никаких жалоб, никаких упреков! Многострадальная, но какая сильная, какая стойкая мать!

Перенесемся же мысленно к этим мгновениям... Обнажим вместе с Лениным наши головы перед могилой его матери.

Плакал ли когда-нибудь Ленин? Мне трудно представить его плачущим. Не вяжется с ним такое. Есть кинокадры, запечатлевшие Ленина у могилы М. Елизарова, на похороны которого он приезжал в Петроград. Вглядитесь: мне кажется, что Ленин стоит г н е в н ы й! Не горе — возмущение несправедливостью судьбы. Отказ примириться со смертью. Это эмоции сильного человека. Может быть, и у могилы матери он стоял такой же? Не знаю...

Но мы знаем, что он начал свое первое утро в России с того, что поехал поклониться ее праху. А потом — сразу в бой! Таврический дворец, Апрельские тезисы...

Меня очень волнуют эти минуты на Волковом кладбище. Хотя историки почти не упоминают о них, а если и пишут, то скупо — в одну строчку.

Когда я был в Ленинграде, то, конечно, поехал на Волково кладбище. Походил там, побродил... И думал о Ленине. Это помогало мне ощутить н о в о е и з м е р е н и е его личности.

Помните, как сказал о нем Луначарский? «Золотой человек!»

Две новые фотографии

Новое фото! Ленин беседует с Уэллсом. Когда этот снимок появился впервые, он поразил меня своей, если так можно сказать, неофициальностью. Ленин сдвинулся на самый угол стола, навстречу собеседнику. Слушает очень внимательно. Д у э л ь у м о в! Подперся рукой и такой у него лукавый, задиристый взгляд! Плохо будет сейчас всемирно известному фантасту! Сокрушит его Ленин!

И поза, в которой сидит Владимир Ильич, очень уж неожиданна и хороша. Для меня встреча с такой фотографией — просто праздник!

А в 1957 году — новая находка! Доселе неизвестный снимок: Ленин на заседании Учредительного собрания. Январь, 18-й год.

Ленин сидит в т о й ж е п о з е, что и с Уэллсом! Поза иронически вызывающая: «Ну, что у вас там, на этом собрании, может быть действительно важного, нужного? Одна потеря времени!» Ленин так и назвал этот день — п о т е р я н н ы м днем.

Письмо от неизвестного зрителя

Наш советский зритель очень активен. Кинофильмы вызывают потоки писем. Получаем их и мы, актеры.

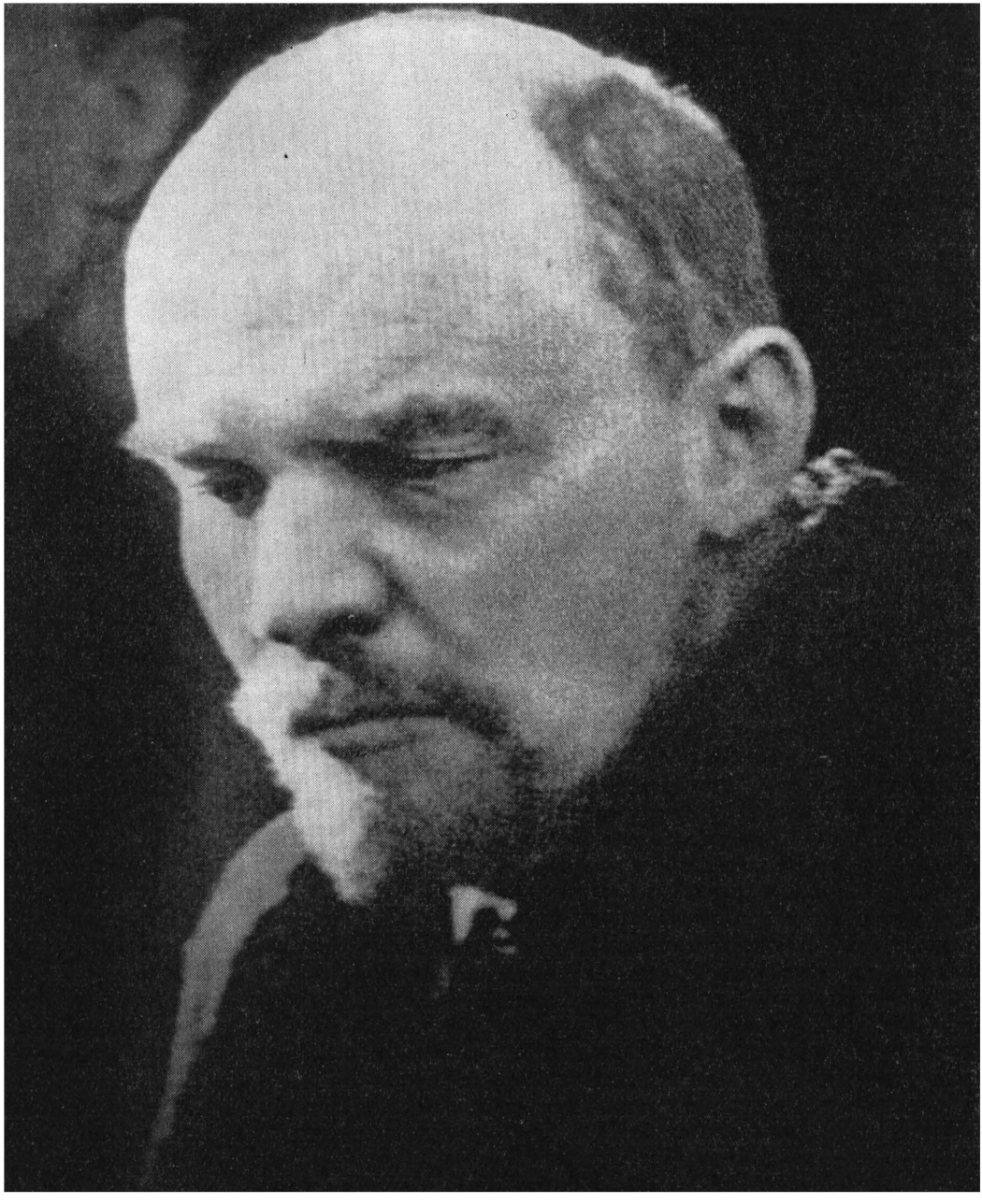
Письма, разумеется, не всегда одинаковые по уровню своему и значению. Но после фильма М. Ромма «Убийство на улице Данте» я получил письмо, которое заставило меня призадуматься.

Писал рядовой зритель — картину хвалил, похвалил и меня, однако бросил серьезный упрек, что я «трачу силы на иностранца», что не имею права этого делать, потому что обязан направлять свою энергию на создание образов советских людей. Письмо кончалось неожиданным призывом: «Готовьтесь к подвигу!»

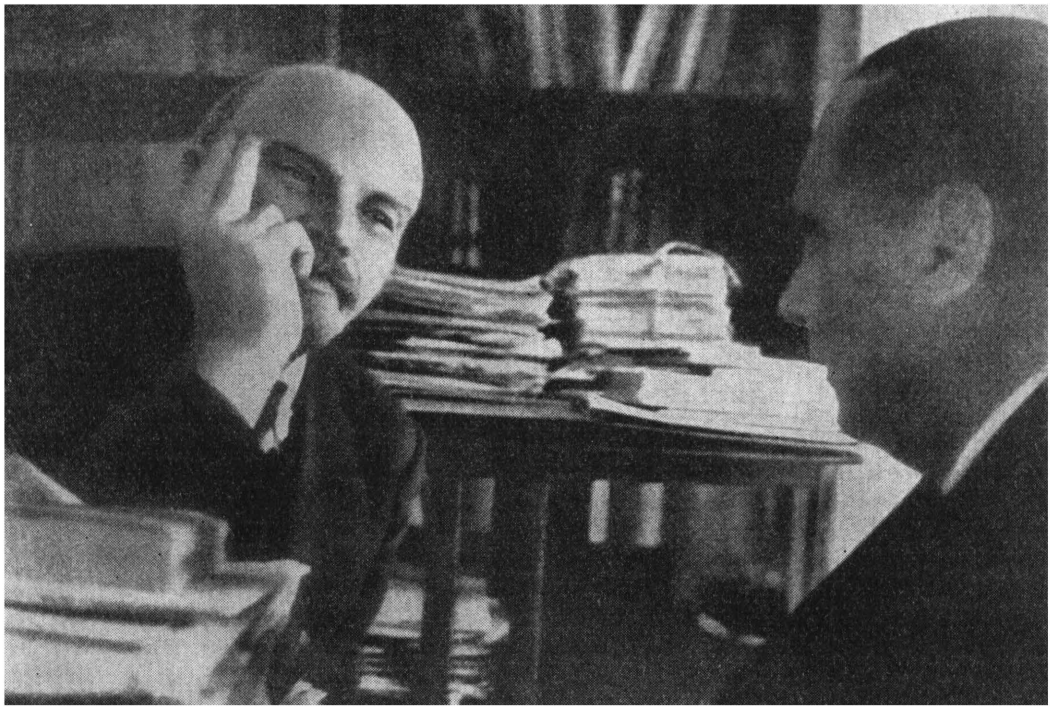
Слова эти писались, когда даже разговора о фильме «Рассказы о Ленине» еще не было! Но письмо незнакомого зрителя меня насторожило. А позже оно показалось мне вещим...

«Оставьте его, пускай отдохнет»

Однажды одна знакомая протянула мне фотографию Ленина: «Посмотрите какие усталые глаза. Это глаза страдающего человека!»



В. И. Ленин на похоронах М. Т. Елизарова на Волковом кладбище. 1919 г., 13 марта. Петроград



В. И. Ленин в своем кабинете в Кремле беседует с английским писателем Гербертом Уэллсом. 1920 г., 6 октября. Москва

Я удивился. Мы не привыкли так говорить о Ленине. Хотя где-то подспудно и у меня таились иногда подобные мысли. Но они мгновенно исчезали под напором других представлений.

Моя юная собеседница настойчиво продолжала: «Нет, вы вглядитесь в снимок. Разве он был сотворен из железобетона? Разве он не был подвержен всем человеческим переживаниям и страданиям? Разве у него не было невзгод и лишений? Ведь это же была жизнь полная героического нечеловеческого напряжения. Какой тяжелый крест нес он добровольно на своих плечах! Все только и пишут о том, какой он был бодрый и даже веселый. А чего это ему стоило? Бывало же и ему нестерпимо трудно! Всмотритесь повнимательнее в эту фотографию — она меня потрясает».

Действительно, спокойно смотреть на то фото невозможно. Взор на снимке устремлен прямо на вас. И видно, как он устал! Он ведь сам назвал свою работу «должностью адски трудной».

В. Бонч-Бруевич:

«...Всегда бесконечно бодр... Неиссякаемый источник сил, вдохновения, творчества, энергии и воли.

Но многие ли видели его, вождя мировой революции, поздно вечером, после напряженнейшего рабочего дня, когда он выходил с вечернего заседания Совнаркома, утомленный, с запавшими глазами. Приходил опять к себе в кабинет, чтобы просмотреть вечерние донесения. Безмерная усталость струилась из его глаз, и так хотелось сказать всем: оставьте его, пускай отдохнет.

На своих могучих плечах нес он гигантский груз истории нашего времени и ни разу не дрогнул под этой непомерной тяжестью».

Невольно приходит на память, что Ленин не мог часто слушать музыку. Не мог потому, что она его «р а з м я г ч а л а»:

«...Часто слушать музыку не могу, действует на нервы, хочется милые глупости говорить и гладить по головкам людей...»

Право, эти слова что-то да значат!

Но что же из этого следует? Что надо играть Ленина... великомучеником? Нет! Конечно, нет! В Ленине мы видим прежде всего новый тип подлинно н а р о д н о г о в о ж д я, который в о п р е к и всем препятствиям и адским невзгодам нес трудящимся освобождение, нес им радость победы, умел заразить их своей светлой верой в торжество справедливости.

Но и всех непомерных трудностей, преодоленных Ильичем, забывать тоже невозможно. Неизменно победоносное преодоление их и придает его образу истинную объемность и полноту проявлений.

Ленину не может быть холодно?!

Вот еще случай — ах, какой выразительный! Он произошел позже, во время работы над фильмом, но дело тут не в хронологии.

Проверяем с ассистенткой режиссера текст — почему Ленин должен был покинуть Разлив? Он жил в шалаше под видом наемного косаря, а время покоса уже кончилось. Кроме того — приближалась осень, становилось холодно.

И вдруг обнаруживаю, что фраза о надвигающихся холодах исчезла — ее кто-то вычеркнул. Удивляюсь. Слышу от ассистентки: «Ленину холодно... Как-то неловко. Стоит ли об этом упоминать?..» Я ушам своим не поверил. Ага, вот оно! То самое!!! Ну, конечно, Ленин — сверхчеловек! При жизни — памятник! А памятнику не может быть холодно!

Нет, от того, что я, актер, играя эпизод в Разливе, буду помнить о том, как холодно было там по утрам, образ Ленина не станет беднее. Наоборот, он станет еще понятнее, ближе зрителю.

Разумеется, если я, помня о том, какой холодной в конце лета бывает вечерняя или утренняя роса, ни на миг не забуду и о том, какие великие вопросы истории решал в своем шалаше Ленин, куда, на какие выси уносила его там мысль.

Возможно, читателю-неактеру мое внимание к этим деталям, к этим частностям покажется излишним. Но актер, думается, поймет меня. Так, через детали, и накапливаются у нас, исполнителей, новые представления об образе, который нам предстоит воссоздать, намечаются новые пути к его постижению.

В те годы, помню, я стал до жестокости строг, читая новые пьесы и сценарии о Ленине. Они появлялись во множестве, но, к сожалению, повторяли уже найденное, только на менее впечатляющем уровне. Происходило топтание на месте. Дело вперед не двигалось.

Как вдруг...

Узнаю, что С. Юткевич снова берется за ленинский фильм. Но вот беда — в последние годы я с ним в ссоре, мы даже не разговариваем...

Я ничего не знал о сценарии, но предчувствовал — затевается что-то интересное, новое. Ведь Юткевич принадлежит к поколению беспокойных художников.

Ясно, надо предпринимать шаги самому, не дожидаясь приглашений, тем более что они могут и не последовать!

Странное дело: насколько я был робок, приступая к ленинской роли в тридцать седьмом году, настолько сейчас, в пятьдесят седьмом, стремлюсь к ней, жажду ее.

Узнаю, что новый сценарий о Ленине состоит из трех новелл. Одну из них написал Е. Габрилович. Говорят, он будет читать ее в Доме кино. Устремляюсь туда, сажусь в задних рядах, чтобы меня не было видно. Габрилович знакомит публику только с отрывком из новеллы. Но даже в таком виде она мне нравится! Прекрасно!

То что надо!

Ленин показан п о - н о в о м у!

Но как помириться с Юткевичем? Говорят, он уже пробует других актеров. Положение мое становится критическим.

В. И. Ленин в гостях у А. М. Горького играет в шахматы с А. А. Богдановым. 1908 г., между 10(23) и 17(30) апреля. Капри, Италия

Когда на меня в искусстве что-то «находит», я начинаю обретать свойства разъяренного быка, которому все нипочем. Иду напролом, не боюсь никаких преград.

И вот я уже в коридорах «Мосфильма»... Натыкаюсь неожиданно на Матильду Яковлевну. С этой милой женщиной — помощницей Юткевича — я познакомился еще на фильме «Человек с ружьем». И вот она вновь вместе с ним работает на новой картине. Очень деятельна, очень активна.

Так вот, как только я увидел эту самую Матильду Яковлевну, так сразу же почти крикнул ей прямо в упор: «А не пора ли, голубушка, заняться пробами?»

Юткевич откликнулся мгновенно. Получилось так, как если бы мы только того и ждали, кто же сделает первый шаг? Помирились легко, будто и не ссорились. Помогла этому, вероятно, сама тема фильма. Мы знали: над нею мы просто обязаны работать вместе! И все, что мешает этому, должно быть отброшено прочь!

Узнаю: есть уже две новеллы. Первую написали М. Вольпин и Н. Эрдман. Получилось несколько иллюстративно, но есть и хорошие места. Вторую, более удачную, написал Е. Габрилович. Ждем еще новеллу Н. Погодина, очень на нее надеемся.

Речь А. Луначарского

Юткевич меня порадовал: добыл из своих домашних хранилищ редкий номер журнала «Печать и революция» за 1924 год и прислал его мне. В нем — речь А. Луначарского о Ленине. Да какая! Она произнесена в день похорон Владимира Ильича на собрании работников искусств всей Москвы. Это наложило на всю речь свой сильный эмоциональный от-

печаток. Читая ее, я все поражался, как это раньше ничего не знал о таком выступлении, и был бесконечно признателен Сергею Иосифовичу за открытие, столь полезное для меня как актера.

Новелла Н. Погодина

И вдруг — день тяжелейшего разочарования.

Когда я получил от Юткевича долгожданную новеллу Н. Погодина, то жадно схватил отпечатанные на машинке листы, засунул их в карман и поехал почему-то в Лужники. Сел на скамеечку у реки, заглотнул поглубже свежего воздуха и, предвкушая большую творческую радость, начал читать.

Прочел и... обомлел. Даже глазам не поверил. Не то!.. Что не то, я не знал, но не то! Охватило чувство досады... Ведь Погодин?! Конечно, глупо думать, что художник может быть застрахован от неудач, но все-таки меньше всего я ожидал «осечки» от Погодина.

Походил по набережной, присел на другую скамейку, перечел новеллу еще раз... Нет, это не Ленин! В новелле заложена какая-то фальшь!

А что сказать С. Юткевичу? Я же обещал ему позвонить сразу же после прочтения. Но что сказать? Сказать, что не нравится и не суметь объяснить почему — какая в том польза? Может, можно попытаться что-то исправить, дописать? Ведь когда-то Погодин был очень оперативен.

Но прежде всего надо узнать мнение самого Юткевича.

Домой я приехал в смятении. Посоветовался с Юдифью*. Она прочла и тоже воскликнула: «Ой, что-то не то!»

Все же я побоялся сказать Юткевичу, что новелла мне резко не нравится. Имею ли я право на такое категорическое суждение? А вдруг я ошибаюсь?

Но оказалось, что и у Юткевича та же тревога. Решили вместе пойти к Погодину. Однако Погодин, услышав наши сомнения, немного обиделся. Разговор не клеился.

Тогда мы с Юткевичем решили, что я напишу Николаю Федоровичу письмо, в котором изложу свои пожелания. Таким образом, у нас останется «резервный ход» на случай обострений, когда режиссеру придется уже самому «выходить» на автора.

Вот моя переписка с Погодиным. Первое письмо с изложением сути наших сомнений, потом краткий ответ самого Погодина, который прислал его только через 12 дней! И в заключение еще одно мое письмо, из которого явствует, почему творческий контакт с Погодиным, к нашему огорчению, так и не получился.

М. Штраух — Н. Погодину

15 мая 1957 г.

Дорогой Николай Федорович!

Когда работаешь над образом Ленина, то испытываешь прежде всего потребность предельно точно прочертить ход ленинской мысли.

У меня возникли некоторые затруднения.

Прошу мне помочь.

В связи с добычей нефти завод получил правительственное задание (за подписью Ленина). Директор завода сообщает Ленину, что это задание выполняется в срок. Прекрасно!

Но вот на дворе завода Ленин сталкивается с двумя новыми фактами:

1. Рабочий Листратов жалуется на вопиющую бестолковщину на заводе («Двенадцать раз меняют чертежи на чепуховую деталь») при выполнении этого заказа.

2. Листратов и бабы очень горячо и болезненно реагируют на эту бестолковщину («Бюрократы!» «Дубиной их!»).

Ленин реагирует на второй факт (на «дубину») и н и к а к н е р е а г и р у е т на первый факт, т. е. на с у т ь жалобы — на бестолковщину, на неразбериху, на бесхозяйственность, которые он так смертельно ненавидел и на что сам всегда предельно резко реагировал («под суд их!», «травить, судить будем!» — вот степень его гнева).

И получается, что Ленин проходит м и м о их жалоб. Почему?

* Юдифь Самойловна Глизер — жена М. Штрауха, выдающаяся актриса советского театра. (*Прим. ред.*)

Казалось бы, наоборот: Ленин на такое сообщение рядового рабочего должен обязательно прореагировать, вмешаться — тут же найти способ проверки (благо рядом стоят руководители завода!) и, если бы это подтвердилось,— дать взбучку.

Почему Ленин реагирует только на следствие (на «дубину»), а не на причину? Только потому, что тема новеллы — «лишняя капля». Для Ленина это не резон!

Может быть, Ленин, успокоив разбушевавшиеся страсти, уезжает, но потом этого дела, конечно, не забудет и оно расследуется? Нет, этого не происходит. Наоборот, Ленин с трудом вспоминает — кто такой Листратов; успокаивает директора, что он «никакой не бюрократ», что правительственное задание выполнено в срок, и благодарит его за это. Получается, что Листратов — бузотер и зря нажаловался Ленину на заводе? Нет, Листратов хороший рабочий, болеющий за свое дело, а Ленин правильно заступается за него.

Короче говоря, мне кажется, что не хватает все-таки какого-то звена, не хватает правильной ленинской реакции на суть жалобы Листратова («12 раз меняли чертежи!»).

Очень напрашивается, чтоб Ленин з а и н т е р е с о в а л с я сообщением Листратова (ведь он относился к таким «рабочим сигналам снизу» с величайшим вниманием!), взглянул бы на рядом стоящих директора и секретаря парткома («а вы что на это скажете?»)— и завязалась бы хоть маленькая, н о с ц е н к а, во время которой Ленин сумел бы, конечно, и скандальчик утихомирить и нужное воздействие оказать. И не мне Вам говорить — Вы большой мастер,— но об этом обязательно надо подумать, иначе наши современные бюрократы облегченно вздохнут и обрадуются: «ну, если сам Ленин мимо этих «рабочих

В. И. Ленин в Стокгольме с группой русских политэмигрантов (в день проезда через шведскую столицу) по пути из Швейцарии в Россию. 1917 г., 31 марта (13 апреля). Стокгольм, Швеция

сигналов» проходит, то нам уж сам бог велел!»

Далее:

Листратов в сердцах толково говорит: «от бюрократизма — неразберихa, от неразберихи — бесхозяйственность». А Ленин вдруг подхватывает эту тираду в той же эмоциональной тональности Листратова: «и вопиющая, страшная, ужасающая безответственность».

Простите, но у меня ощущение, что Ленин тут вдруг как-то «поплыл».

Далее:

Листратов говорит: «голод мы превозмогли, разруху превозмогли, но бюрократизм!»...

И очень мне хочется, чтоб Ленин здесь сказал нечто такое, что вселяло бы в Листратова у в е р е н н о с т ь, что бюрократизм преодолен будет! И очень не хочется, чтоб Ленин говорил:

«Увы, не превозмогли, и не скоро превозможем». Очень трудно сказать эту фразу. Потому что у Ленина так часто мы встречаем: Разруху? «О д о л е е м!» Революцию? «О т с т о и м!» и т. д.

Мне кажется, что все это совершенно необходимо как-то подправить — иначе Ленин — этот возбудитель энергии народной — может показаться выступающим в роли эдакого «огнетушителя»: Листратову — бюрократизм не скоро преодолеем; критиковать надо поделикатнее; молодежи — «полегче на поворотах!». Не вяжется как-то все это с ленинским темпераментом, с его кипучей натурой!

Есть среди нас, актеров, такие зануды, которые всегда мучают авторов никчемными вопросами. Льщу себя надеждой, что к этой породе не принадлежу. Припоминаю, что по «Человеку с ружьем» у меня к Вам н и к а к и х вопросов не возникало. Больше того: я уверенно считаю, что Вы ближе всех и лучше всех наших советских авторов раскрыли образ Ленина в драматургии, за что Вам надо низко в ножки поклониться! А сейчас — ну, что поделаешь! — возникли у меня эти вопросы... Пробовал я через них, зажмурившись, перескочить — не выходит!

А Вам, уверен, двумя-тремя талантливыми штрихами все это легко подправить, если, конечно, Вы со мной согласитесь.

Прошу Вас отнестись к моим затруднениям со всей благожелательностью.

Ваш Штраух.

Н. Погодин — М. Штрауху

27 мая 1957 г.

Дорогой Максим Максимович,

приятно, что Вы въедаетесь в этот маленький эскиз ленинского образа, но жаль, что не видите пафоса этого эскиза. А пафос состоит в том, что Вам не нравится.

У меня Ленина расстраивает не самый факт проволочек с чертежами, ибо Листратов с жалобой на это к Ленину и не обращается. У Вас Ленин должен быть расстроен этим фактом, а раз так, то уж «дубина» отойдет на второй план. И тогда не за что журить Листратова и не от чего расстраиваться. Надо бить директора и секретаря ячейки. То есть Вы предлагаете мне сделать Ленина расследователем данного конкретного случая с чертежами и с проволочкой. Это, конечно, делает историю маленькой и незначительной. Что из того, что Ленин расследует случай и даст взбучку? Еще раз — Ленин чуткий и хороший. Еще одна простенькая и назидательная история.

Вы не правы, когда меня подозреваете в заданности темы. Вообще, конечно, тема есть тема и для нее мы отбираем материал, а не валим все в кучу, что «могло быть». Так, что «могло быть» и так, как вы пишете мне, но могло быть в том случае, если бы Листратов не сказал о дубине, т. е. не выражал бы крайних и опасных настроений. У Ленина можно многое найти и в том числе мою тему, когда он очень ревниво относится к критике перехлестывающей, переходящей во враждебную.

Он до того мгновения с Листратовым, пока тот не сказал «дубина». Тут уже Ленина перестает интересовать бюрократизм и тревожат настроения в рабочей среде. Что касается бюрократизма, то позвольте Вам заметить, что Ленин прямо говорил о десятилетиях борьбы с этим злом. Он был реалистом.

Не отвечал долго потому, что был в отъезде,

а потом болел и отвечаю со всем мыслимым преклонением перед Вашей въедливостью.

Н. Погодин.

М. Штраух — Н. Погодину

29 мая 1957 г.

Николай Федорович, дорогой!

Получил Ваше письмо — оно меня огорчило. Либо я косноязычен, не умею ясно и просто выразить свою просьбу, либо Вы к ней невнимательны.

К примеру: Листратов у Вас говорит: «Увы, не скоро!» Я Вам пишу, что ленинские высказывания были пронизаны уверенностью и верой в конечное преодоление трудностей. А Вы мне на это отвечаете, что Ленин был реалистом

Мне кажется, не хватает реакции Ленина на слова Листратова, и я прошу Вас восполнить этот пробел. А Вы мне отвечаете, что я будто хочу все свести к разбору дела.

Вы приписываете мне то, чего я от Вас не прошу...

Тем не менее я обязан Вас теребить!

Вы пишете не без иронии, что я «въедлив». А как же иначе? Тема такая.

Пока я Вам пишу только письма, но если начнете упорствовать, стану ездить к Вам на дачу.

Привет!

М. Штраух.

Видите, какая вежливая переписка, однако к желанным результатам она не привела.

Первый съемочный день

Наступил торжественный день, день первой съемки фильма «Рассказы о Ленине». Как ни странно, начали с эпизода из новеллы Погодина «Последняя капля». Кабинет Ленина в Кремле. Юткевич поначалу снял всю эту длиннометражную сцену, она была им смыслово хорошо и темпераментно мизансценирована, и нам вместе с вахтанговскими актерами В. Покровским и Б. Шухминым удалось ее неплохо сыграть.

Но потом начались киномуки: раскадровка на средние и крупные планы, когда «дыхание сцены» у актеров неизбежно пропадает. К такому варварскому дроблению, по-моему, привыкнуть нельзя никогда.

Сняли еще сцену на заводском дворе. Потом заторопились в Ленинград — там сцены в Разливе. А надо было еще не упустить золотую осень в Горках...

Таким образом, погодинская «Последняя капля» как-то сама собой отодвинулась в небытие.

Переписка с С. Юткевичем

Мне никак не удавалось поймать Юткевича, чтобы поговорить с ним толком о работе, с глазу на глаз, по душам. Пусть это не покажется странным, но обстановка на киностудии не очень-то располагает к интимным беседам. Несусветная толчея... Юткевича терзают... «И начались нормальные кошмары!» — воскликнул однажды один режиссер, приступая к новому фильму. Меня такая обстановка тяготила. И я решил пообщаться с Юткевичем письменно. Хотя жили мы с ним — представьте себе — в одном доме!

Самое главное, чем захотелось с ним поделиться — это тоской по более подробной, тщательной психологической разработке образа.

С этого я и начал свое письмо. Даже не письмо, а скорее записку.

М. М. Штраух — С. И. Юткевичу

30.V.1957 г.

В хаосе мосфильмовской жизни мне не удается заполучить творческие, интимные встречи с тобою,— перехожу на эпистолярную форму общения.

Мне вчера понравилось твое предложение провести кусочек, где Ленин как бы даже пригорюнился, опершись на ладони! Хорошо! (Как получится — дело другое!)

Меня вообще мучает вопрос: как показать, н о в ы е стороны жизни Ленина?

В чем ш т а м п (за 20 лет)?

Мы все показываем:

Ленин распоряжается, учит, наставляет...
Ленин объясняет, разъясняет...
Ленин звонит по телефону...
Ленин пишет...
Ленин говорит речь...
Ленин все знает и т. д.
Но это только одна из сторон его.
Почему мне нравятся «Куранты» Погодина? Там есть что-то новое о Ленине. Там Ленин мечтает!
Вот почему мне вчера понравилось «Ленин огорчился», даже «пригорюнился».
Давай искать еще новые штрихи!
Верно?
Ленин не только учил народ, но и учился у него...
А как нам это передать?
Еще вопрос:
Две новеллы, два «разных Ленина». В чем? В гриме? В поведении? В ритме?
В Горках, например, мне кажется, неплохо было бы дать небритость.
Верно?
А в остальном?
Привет.
Штраух.
P. S. Извиняюсь за беспокойство, но дело, за которое мы взялись, беспокойное! Верно?

Это просто удивительно, до чего же совпали наши настроения с Юткевичем! А ведь мы долгое время находились в состоянии конфликта и совсем не общались... Тем интереснее такие совпадения.

Эта переписка к тому же свидетельствует еще об одном режиссерском качестве Сергея Юткевича, которое я очень ценю и о котором считаю своим долгом поведать. У него отсутствует ложное самолюбие. С ним можно открыто и откровенно разговаривать о совместной работе, не боясь, что он обидится. Может, кто и удивится: что тут особенного? Если люди работают вместе, то, естественно, они обсуждают свои дела. А как же иначе? Это все верно, но как часто приходится мучиться с непомерным самолюбием иных режиссеров и прибегать к ухищрениям, решая, казалось бы, самый простой вопрос. Бывают режиссеры,

В. И. Ленин на прогулке. 1922 г., начало августа. Горки

которые не могут вынести, если какое-либо стóящее предложение исходит не от них. Они убеждены, что тем самым попирается их авторитет.

У меня были случаи, когда приходилось проделывать двойную работу: сначала сговариваться с режиссером с глазу на глаз о предстоящей планировке — для того, чтобы на репетиции все уже «исходило от него». Необходимость разыгрывать подобную психологическую канитель становится иногда сущим бедствием. Думаю, что большие художники не должны страдать чрезмерным самолюбием. В самом деле — им-то чего ревновать? От них ведь не убудет!

Когда я писал Юткевичу свои записки и письма, меня радовало, что я мог быть в них вполне откровенным. Кстати говоря, подобные взаимоотношения были у меня и с Эйзенштейном. Мы говорили друг другу все что думали, поэтому и возникла настоящая творческая атмосфера.

После первого моего письма к Юткевичу последовали и другие. Но здесь я их приводить не буду. Увы, Юткевич, привыкший писать и издавать книги, на несколько лет обогнал меня. В его книге «Разгадка поэзией» (М., 1969) опубликована почти вся наша переписка тех месяцев, когда делался фильм «Рассказы о Ленине».

Скажу только, что в своих письмах Юткевич делился теми задачами, которые он перед собой ставил, и мне оставалось только радоваться той энергии, какую развил Юткевич — для достижения на экране атмосферы п о д л и н н о с т и. Например, было нелегко добиться разрешения снимать в мемориальных комнатах Горок, на что вообще наложен строжайший запрет. Зато какой получился эффект д о с т о в е р н о с т и! Ни художник, ни оператор не смогли бы сымитировать горкинскую золотую осень, такую красивую, такую щемящую, которая в сочетании с белизной ампирного дома создавала неповторимое настроение. Кроме того, Юткевичу пришла удачная мысль снять именно эту новеллу в ц в е т е!

Паровоз № 293

Где-то в районе Ораниенбаума нам отвели между двумя станциями участок железной дороги, где мы могли по многу раз гонять паровоз, на котором Ленин конспиративно уезжал из Разлива в Финляндию.

Юткевич и тут добился, чтобы для съемок — в целях достоверности — был доставлен п о д л и н н ы й паровоз, тот самый, который сохранился в Финляндии и в свое время был передан финским правительством в дар нашей стране.

Паровоз № 293!

Когда стоишь на берегу и видишь, как небольшой пароходик-буксир тянет огромные тяжелые баржи, проникаешься к нему уважением. Пыхтит, надрывается изо всех сил, но дело свое делает. Эдакий трудяга!

Такое же ощущение возникло у меня при виде этого паровозика, когда он, напрягая все свои стальные мускулы, содрогаясь и лязгая, мчался по рельсам на всех парах.

Признаюсь, впервые в жизни ездил я на паровозе. И удивлялся той свирепой качке, которую пришлось испытать. Трясет, швыряет из стороны в сторону — только держись. Подумал: нелегкое это дело быть машинистом!

А потом я узнал, что из эпизода выкинули хороший текст... Ленин на паровозе подбрасывал в топку дрова. Машинист напевал: «Наш паровоз вперед летит, в коммуне остановка...» Ленин, продолжая кидать дрова, насторожился: «Почему в коммуне остановка? Никаких остановок не должно быть. Почему там должна быть остановка? Это неверно...» Текст мне этот нравился.

Вдруг кто-то спохватился: «Позвольте, в 1917 году песня не была еще написана!» Пришлось выбросить.

А что взамен? Ничего. Просто Ленин бросает в топку дрова. С потерей я не мог примириться.

Бросился к Т. Хренникову. Он подтвердил — действительно, песни тогда еще не было.

Вот досада! Выпала «изюминка» сцены.

Юткевич меняет оператора

Расскажу об одном случае из нашей внутренней жизни, широкой публике неизвестном. К сожалению, болезненном и драматичном.

Для натурных съемок первой новеллы «Рассказы о Ленине» мы поехали в Ленинград. Снимали сцены подполья в Разливе на тех же местах и даже в то же самое время года, когда это действительно происходило.

Но отснятый материал не удовлетворял Юткевича по операторской линии — зрительно получался неинтересным. Чтобы сменить оператора «на ходу», в самый разгар съемок, притом такого знаменитого, как А. Москвин, надо было обладать решительностью и железным мужеством. И конечно, такое трудное решение Юткевич принял не сразу. Оно назревало постепенно, мучительно, по мере просмотра материала.

Действительно, получалось что-то неладное. Стали доискиваться причины. Заметили, что А. Москвин почему-то не заглядывает в аппарат, а передоверяет это второму оператору. Оказалось,— о, ужас! — Москвин стал плохо видеть. Конечно, он сам должен был бы подать в отставку. Но легко ли было сделать это человеку, вся жизнь которого отдана любимому искусству? К тому же оператору первоклассному, возможно — гениальному.

Интересно отметить, что во время работы над «Иваном Грозным» Эйзенштейн так же был вынужден сменить Эдуарда Тиссэ на Андрея Москвина — большого мастера павильонных съемок. Стихией же Тиссэ были натурные съемки, что обнаружилось еще тогда, когда он только приступил к работе над «Броненосцем «Потемкиным», в свою очередь сменив академически холодного Александра Левицкого.

Каково же было С. Эйзенштейну расставаться с многолетним другом Эдуардом, о котором он писал: «Кристальнейшей чистоты человек, идеал товарища и друга». И вот Тиссэ должен был уступить место Москвину! Драма! И какая!

Так и перед Юткевичем встал тот же тягчайший вопрос — смены оператора, да еще в самый разгар съемок.

О назревающем решении Юткевич сообщил мне под строжайшим секретом. Я понимал, до какой степени ему будет трудно это сделать, и все-таки сознавал: поступить так было необходимо. Для фильма о Ленине!

Считаю, что, пойдя на этот шаг, Юткевич спас картину. Е. Андриканис, заменивший во второй новелле Москвина, снял ее блестяще.

Письмо оператору Е. Андриканису

12 сентября 1957 г.

Дорогой и уважаемый Евгений Николаевич!

Прошу обратить Ваше пристальное внимание на то, как выигрывает мой грим от более правильного силуэта головы!!!

На прилагаемом листе вы видите, как я затушевал, заштриховал свои досадные для этой роли «излишки» на черепе. Нельзя ли их также затенять на съемках? Это сделать, конечно, трудно, но сейчас предстоят сцены, где Ленин мало подвижен, что облегчит нашу задачу.

К слову сказать, прошу посмотреть, как наш фотограф с упорством, достойным удивления, снимает меня на таком фоне, когда контуры головы не затушевываются, а наоборот — выпирают еще больше!

Моя судьба в Ваших руках!

М. Штраух.

О крупных планах

В одной статье художник Н. Жуков, сам много потрудившийся над ленинской темой, анализирует игру Б. Щукина и мою в роли В. И. Ленина в свете высказываний Н. К. Крупской. Он делает интересное наблюдение, привожу его целиком, не смущаясь длиною цитаты:

«Как известно, Н. К. Крупская, сравнивая игру артиста Щукина с игрой артиста Штрауха, отдала предпочтение игре Штрауха. На мой взгляд, это вполне объяснимо. Дело

«Рассказы о Ленине», 1957. Рассказ первый «Подвиг солдата Мухина». В роли В. И. Ленина — М. Штраух

в том, что в первой своей работе над ролью Ленина, в фильме «Ленин в Октябре», Щукин добился отличного портретного сходства. Он был похож до мельчайших деталей, его лицо не боялись давать крупным планом, но зато игра его была скована, несколько статична. Сделав акцент на портретном сходстве, артист не смог обрести свободу игры, не овладев точностью перехода и ощущения ленинского образа в движении, в различных переходах от одного состояния к другому.

Штраух в фильме «Человек с ружьем» решил роль иначе. Он избегал портретных кадров, а все время был в среде событий многофигурных композиций экрана, и зритель следил за развитием действия в картине по движению всей фигуры артиста. Штрауху удалось найти верный и выразительный ленинский силуэт, и это дало артисту возможность играть более свободно и уверенно».

Действительно, в «Человеке с ружьем» я, как огня, боялся крупных планов. А вдруг они «выдадут»?! Умолял Юткевича побольше снимать меня о б щ и м и п л а н а м и. (Вероятно, это был редчайший случай, когда актер не клянчил у режиссера, выражаясь киножаргоном, «крупешников».)

А вот в «Рассказах о Ленине» я осмелел, и боязнь крупных планов исчезла. Андриканис снимал их замечательно. Настолько хорошо, что Юткевич отважился на такое сопоставление: в конце фильма показал во весь экран подлинную фотографию Ленина.

Допустим ли вымысел?

Во время предварительных читок сценария возникал вопрос: а допустим ли художественный вымысел в фильмах о Ленине?

Существовала крайняя точка зрения — все должно полностью соответствовать реальным фактам. Биография Ленина сама по себе настолько значительна, интересна, что незачем еще что-то придумывать и досочинять.

Вроде бы мысль правильная, но ведь творчество есть творчество, художнику без вымысла обойтись трудно...

К примеру, «пунктуалисты» восставали даже против таких неточностей. Как известно, кремлевские куранты были починены раньше, чем принимался план ГОЭЛРО. Однако Н. Погодин в своей пьесе эти два события совместил. И правильно сделал, ибо с точки зрения идейно-художественной такой прием вполне оправдан.

Мы тоже сознательно допускали в нашем фильме отдельные отклонения. Как известно, Ленин перед Разливом в целях конспирации побрился. Имеются фотографии этого периода — Ленин на них действительно неузнаваем. Но мы эту деталь не соблюли, предполагая, что и зритель может его не узнать побритым. Кстати, я не видел ни одной картины или скульптуры, где бы Ленин в Разливе был изображен без бороды и усов. Даже на шоссе под Ленинградом, где дорога сворачивает к шалашу, стоит памятник — Ленин сидит и пишет около пня в своем обычном, «неконспиративном» виде.

Письмо Юткевичу

Несмотря на все треволнения, съемки наши закончились. Однако мы с Юткевичем продолжали перебрасываться письмами. Никак не могли успокоиться.

Привожу письмо, которое Юткевич упустил в своей книге «Разгадка поэзией».

М. М. Штраух — С. И. Юткевичу

Дорогой Сергей!

Мне сдается, у тебя сейчас могут быть две точки зрения на проделанную работу.

Одна такая: дитя родилось! Фильм принят, зритель смотрит с волнением и даже с увлажненными глазами... Есть небольшие доделки, но... бог с ними! Ведь главное, говорят, что получилось! У дирекции и худсовета поправок нет. Сроки соблюдены. Можно сворачивать группу. И слава богу, потому что все действительно очень устали.

Это одна точка зрения — назовем ее «сворачивательно-ликвидаторской».

Другая: дитя родилось! Фильм принят, зритель смотрит его с волнением и даже с увлажненными глазами. Есть небольшие доделки, но... их надо о б я з а т е л ь н о д о д е л а т ь!!! Дожать, дотянуть! Несмотря на общую усталость! Несмотря ни на что! «Quand même»,— как говаривала Сара Бернар. Это другая точка зрения — назовем ее: «дожимательной». Молю всевышнего, чтоб у тебя хватило и сил, и воли, и энергии, и «спортивной злости», чтобы устоять на второй точке зрения. Тем более что на это потребуется не так уж много трудодней.

Великое искусство финиша! Бежать 10 000 метров и уметь «дожать» последние 100 метров! Нажать на себя, на Данилянца, на дирекцию, на черта, на дьявола, но «дожать» (послав подальше милейшую Матильду Яковлевну, запретив ей высказывать тебе свои умозаключения)!

Пишу с таким количеством восклицательных знаков, ибо с тревогой уловил вчера в группе нотки «ликвидаторские»!

Поэтому лучше сейчас делиться к р и т и ч е с к и м и мыслями, чем восторгаться содеянным:

1) З а в о д с к и е с ц е н ы.

Они теперь кажутся о с о б о в а ж н ы м и, потому что выпал «заводской» Погодин. Будем к ним придираться вовсю!

Фильм воспринимается сейчас так:

Первая часть — довольно конкретная — это случай с солдатом Мухиным, о том, как Ленин своим делом пробуждал трудящихся к сознательной жизни. А вторая — это как бы р а з д у м ь я о Ленине, о его жизни, о нем как деятеле и человеке.

Все звучит в тонком, пожалуй, даже эле-

«Рассказы о Ленине», 1957. Рассказ второй «Последняя осень». В роли В. И. Ленина — М. Штраух

гическом ключе. Это очень хорошо, потому что ново!

На этом фоне «заводские сцены», мне кажется, выпадают из общего настроения, звучат несколько схематично и грубо. Они, конечно, неизбежно будут контрастировать, но пусть они звучат на той же психологической ноте и не будут упрощенными.

И подправить это, думается, совсем не трудно.

2) Выступление «микросестры» (медсестры Саши).

Она говорит свои слова митинговым тоном, говорит горлом, громко, а надо говорить сердцем, чтоб шло от души.

Это же очень несложно переозвучить. Но сделать необходимо!

3) Пение «Интернационала».

Хочется начать тихо в настроении, думая о только что услышанной радостной вести. Затем пение усиливается, звучит все увереннее, громче. Получится хорошее нарастание. Это ведь тоже нетрудно сделать. Будет великолепная сцена!

Грубо звучит: «хрен» и «мать»... режет ухо.

4) Митинг на заводе.

«Увеличенные руки» Хованского — на твоей совести! Что это значит? Руки загребущие? Руки тянутся к партии — такая зрительская символика? Этим ты хочешь дискредитировать оппозицию? Значит не доверяешь содержанию! А его слова о свободе фракций «работают» очень сильно своим смыслом. А такие ручищи — это агитнажим. И не в стиле твоей второй новеллы.

И вообще сцена звучит как-то схематично: оппозиционер говорит и все против него. Так-таки все? И никого нет, кто за него? Это не жизнь — это схема!

А драка, к сожалению, проходит незаметно. Она была очень хороша. Нельзя ли вставить еще планы? Тогда получится, что есть расслоение.

5) Выступление Ленина.

Выкрик рабочего: «Братцы — это Ленин!» И все сразу, как по команде, кричат «ура».

Это тоже схематично. Сцена в чтении рисовалась иначе. А именно:

Ленин выкрикивает оппозиционеру: «Нет, я не с вами!» Выкрикивает не рядом с трибуной, а на расстоянии. Получается у меня сейчас как-то обыденно. А ведь это возглас вроде — «Есть такая партия!»

Итак возглас не рядом с трибуной, а на расстоянии. Люди обернулись. «Братцы, это же Ленин!» И длинный, энергичный ход Ленина к трибуне, во время которого рабочие постепенно его узнают. И когда появляется на трибуне — тогда кульминация! «Ура»!

Тем, что нету такого стремительного хода к трибуне, вызывается ощущение, что сцена — куцая!

Давай доснимем эти кусочки в павильоне?! И еще несколько крупных и средних планов хороших рабочих лиц. Ведь и у Е. Габриловича в сценарии есть гамма постепенного узнавания.

Когда мы снимали на заводе, я был убежден, что последний дубль речи будет наиболее темпераментным, будет лучше всего. Но его-то как раз и нет! Умоляю проверить еще раз! Ведь этой речи предшествуют две сильные сцены — «у радио» и «в столовой» — и саму речь хочется теперь поднять! Тем более что по тексту она довольно обычна. Верно?

Вообще меня нельзя «мягчить» и убирать резкости. До ленинской энергии надо все время дотягиваться. Каждая сцена должна быть доведена до известного «кипения».

У меня ощущение, что и в первой новелле надо отбирать дубли поярче. В сцене газет я слишком ровен. Не надо бояться кусков с более резкими акцентами. Мне нравится, когда нам удается добиваться сломов в ритме. Нравится, что в сцене столовой после медленного входа был быстрый уход! Его сейчас нет — жаль!

6) Когда Ленин на паровозе у топки — хорошо бы дать полыхание отблесков огня по лицу и фигуре. Дожимать, так дожимать! Дотягивать до символа! Раз «паровоз революции», то пускай уж пламя ее горит и полыхает!

7) Может быть, надо выкинуть слова рекомендации — «лучшая медсестра»? Пускай ее просто присылают в подмогу, по путевке

комсомола. А то такая «микросестра» может подвести всю советскую медицину: «не нашли ничего посолиднее...»

8) В конце фильма ты даешь настоящее фото Ленина. Я так и ахнул! Не слишком ли смело? И жестоко?! Получается саморазоблачение: до сих пор, мол, мы занимались инсценировкой, а теперь вот в конце — смотрите настоящего! Выдержу ли я такое испытание как актер?

Может быть, попробовать несколько ракурсов андреевского мрамора? Не чугунный, не бронзовый памятник, конечно, а мрамор, благородный мрамор! В цвете это получится великолепно — с розоватым оттенком, как будто он светится изнутри!

Дорогой Старик!

Ты уж меня не жури за все эти рассуждения, но, поверь, они идут от самых лучших чувств к тебе и к твоему детищу. Ведь лучше всего сейчас обсуждать «что еще», чем «что уже»!

9) Ленин и природа.

Получилось!!! Слава богу! Ах, если бы только посветлее были кадры с лодкой! Музыка этого куска мне нравится, только вступает она несколько резко. Нельзя ли начинать ее мягче? Чтоб она рождалась изнутри его состояния. А на ветер и облака я бы ее даже усилил.

10) Паровозовичек очарователен! Но где-то к концу он сбавляет ход. Может быть, прибавить тут еще грохоту поезда? И звуки гудка? Как жаль, что пропали куски с клубами пара? Может быть, их надо вернуть?

11) В некоторых местах «Разлива», мне кажется, надо поубавить «птичий глас». А то это уже не Разлив, а звуки каких-то пампасов и прерий. Хорошо бы запустить (когда я уйду) звук стрекочущего кузнечика. Ведь это очень «летний звук».

Не кажется ли тебе, что Мухин слишком бутафорски вяжет «веревочкой» обывателя к дереву?

Куда девался «храп» Ленина при подходе обывателя к шалашу? Пропала чудесная нотка юмора в серьезном деле конспирации!

12) Уж больно сильны звуки дождика в горкинских окнах. Впечатление потопа!

13) Почему-то в последней сцене я фонетически спотыкаюсь на словах «Джек Лондон»? А в сцене с «микросестрой» слово «актрисой» у меня звучит, как «крысы». Проследи, пожалуйста.

14) Ты ведь был согласен объявить «день портрета» и всецело отдать себя в руки Евгению Андриканису — пускай ищет, пробует, делает всякие световые фокусы-покусы. Жаль, что сие не состоялось! А может, еще состоится?

Удивительно все-таки наше дело! Ну кто бы мог подумать, что у этого тихого мосфильмовского прудика может быть заснят такой чудесный план «Ленин с соломинкой»?!

С. И., помнишь, конечно, как в момент похорон Ильича салютовали все гудки страны: гудки заводов, фабрик, паровозов etc. Эта звуковая симфония брала за душу — в ней слышался и призыв, и тоска, и горечь, и надежда... Это нигде нельзя использовать в конце фильма? Кстати, так бы в концовках обеих новелл и раздавались эти призывные звуки гудков! А?

Максим.

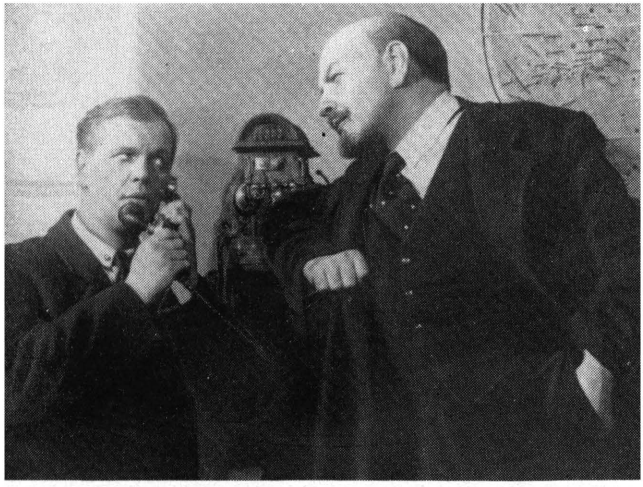
Картина окончена...

14 апреля 1958 года. Фильм завершен. Он скоро выйдет на экраны. Его будут смотреть и судить многие тысячи зрителей. Критики дадут свою оценку «большой тройке»: сценаристу, режиссеру, оператору... Актеров тоже помянут: если картина плохая, их обычно щадят, если хорошая, похвалы достаются и на их долю.

Во время съемок все хорошо сработались и сдружились. Но вот кончилась картина — и надо расставаться. Стало даже грустно.

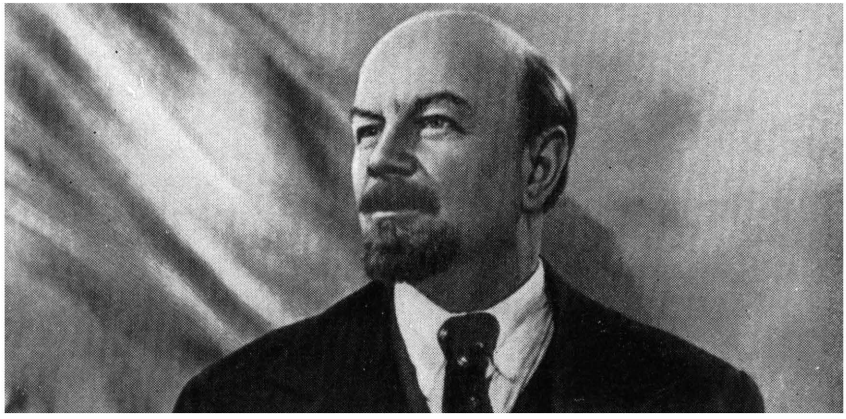
Вроде бы только сейчас и начинать работу!

(Окончание следует)

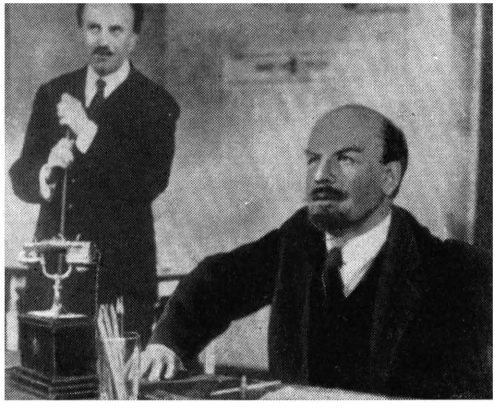


1937 г.
«Ленин в Октябре».
В роли В. И. Ленина—
Б. Щукин

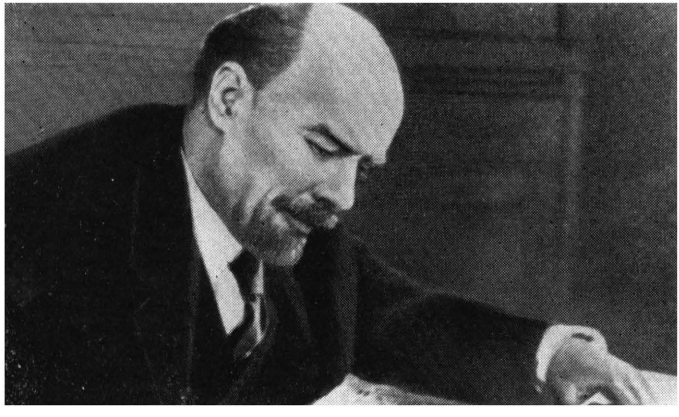
1938 г.
«Человек
с ружьем».
В роли
В. И. Ленина —
М. Штраух



1956 г.
«Пролог».
В роли
В. И. Ленина —
Н. Плотников

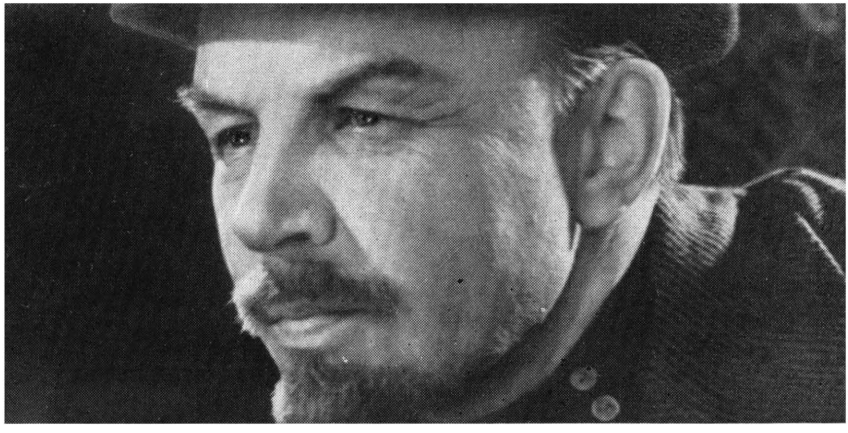


1957 г.
«Коммунист».
В роли В. И. Ленина —
Б. Смирнов

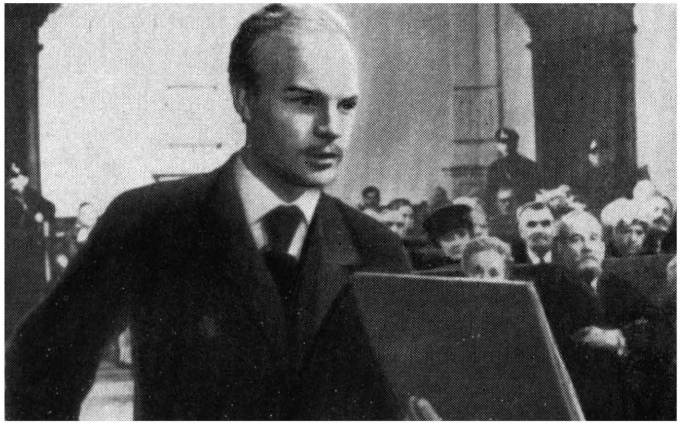


1958 г.
«В дни Октября».
В роли В. И. Ленина —
В. Честноков

1958 г.
«Рассказы о Ленине».
В роли В. И. Ленина —
М. Штраух

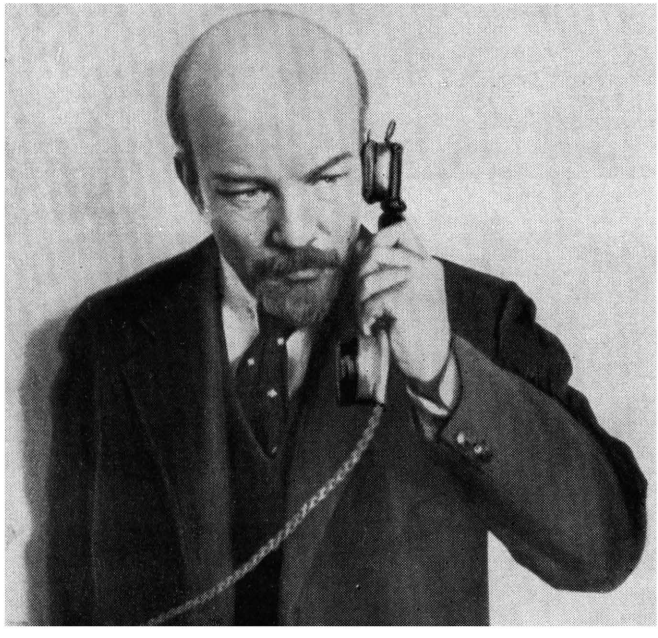


1963 г.
«Синяя
тетрадь».
В роли
В. И. Ленина—
М. Кузнецов



1965 г.
«Сердце матери».
В роли В. И. Ленина —
Р. Нахапетов

1965 г.
«Ленин в Польше».
В роли
В. И. Ленина —
М. Штраух



1968 г.
«Шестое июля».
В роли В. И. Ленина —
Ю. Каюров

О присуждении Государственных премий СССР в области литературы, искусства и архитектуры 1973 года

Постановление ЦК КПСС и Совета Министров СССР

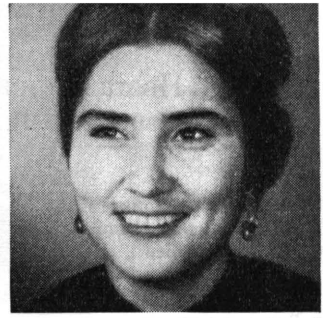
Центральный Комитет КПСС и Совет Министров СССР, рассмотрев предложение Комитета по Ленинским и Государственным премиям СССР в области литературы, искусства и архитектуры при Совете Министров СССР, постановляют присудить Государственные премии 1973 года:

...Ждановой Стелле Ивановне, автору сценария, Фирсовой (Микоша) Джемме Сергеевне, режиссеру, — за документальный телевизионный фильм «Зима и весна сорок пятого» производства творческого объединения «Экран» Государственного Комитета Совета Министров СССР по телевидению и радиовещанию.

С. Жданова

Д. Фирсова

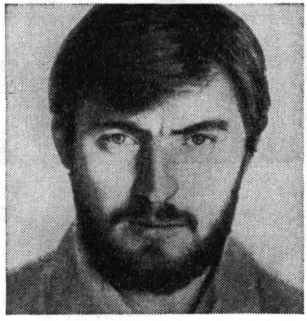
Х. Нарлиев



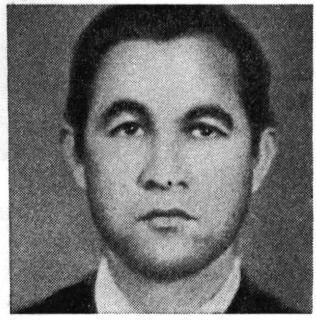
М. Аймедова

...Нарлиеву Ходжакули, режиссеру; Иванову Анатолию Александровичу, оператору; Ходжаниязову Аннамамеду, художнику; Аймедовой Мае-Гозель, Овезгеленову Ходжану, исполнителям ролей,— за художественный фильм «Невестка» производства киностудии «Туркменфильм».

Х. Овезгеленов



А. Иванов



А. Ходжаниязов

А. Тарасов

Новая точка отсчета

Заметки о туркменском кино

...Ранней весной семьдесят первого года мне пришлось быть севернее Ашхабада, в песках, среди дальних чабанских кошей. Мартовская колея хорошо держала машину, путь был долог, а шофер словоохотлив. «Здесь у нас новая ферма»,— показал он чуть в сторону. Это была стоянка съемочной группы. Тот же чабанский кош, тот же загон с заиндевелой оградой из веток саксаула, то же парное дыхание отары. Ходжакули Нарлиев снимал здесь свой первый самостоятельный фильм «Невестка». Если бы не камеры, прожекторы и шнуры, протянутые по сырому песку, вполне можно было счесть седобородого Ходжана Овезгеленова за утомленного годами кочевья старого чабана, Майю Аймедову — за его дочь или невестку, внучку или племянницу, хлопочущую то вокруг старика, то вокруг ягнят, то вокруг очага.

Мы почтительно поздоровались с яшули, коротко поговорили о делах с Майей и Ходжой. Говорить о фильме мы несколько остерегались. Речь больше шла о том, что травостой нынче в песках не ахти какой, что плохо будет, если сразу, без дождей, ударит жара, но, слава богу, зимовка все-таки кончается, и она была в общем-то не из худших.

Ходжакули был на площадке все тем же негромким, доброжелательным парнем, спокойным и внимательным, словом, таким, каким потом оказался и его фильм. По своему настрою, самоуглубленности, задумчивости...

Вскоре фильм вышел на экраны. И было очевидно: состоялось интересное, самобытное произведение искусства. Оно так же уверенно заявило об определенном направлении в развитии туркменского кинематографа, как в свое время это сделали «Состязание» Булата Мансурова—лента своеобразного поэтического склада, а позднее — его же «Утоление жажды» — современный индустриальный проблемный фильм, или картина Алты Карлиева «Решающий шаг» — эпическое полотно из истории революции в Туркмении. И хотя есть свои недостатки в каждой из этих картин, фильмы эти являются важными вехами на пути туркменского кино.

Обо всем этом надо помнить, потому что найденное однажды нельзя терять, нельзя оставлять нехоженными однажды проторенные дороги.

Успех «Невестки», к примеру, сослужил всей студии «Туркменфильм» двойную службу. Кроме того, что это успех и заслуга, это и новая точка отсчета. Это как бы повышенное обязательство студии. Вся новая продукция поневоле должна примериваться к такой вот этапной работе. Не как к эталону, а как к высоте, которая уже зафиксирована и ниже которой прыгать неудобно.

В этом свете интересно посмотреть и на то, что сделано «Туркменфильмом» за последнее время.

Каких найдем мы героев, какие образы, какие мысли, какие чувства? И прежде всего, в картинах о нашем дне, о современности.

●

Молодая туркменская женщина, невестка старого чабана, стала одной из самых заметных героинь современного экрана, не сказав и двух слов за все время фильма. Почти не отлучаясь от колодца, где помогала старику пасти овец.

«Невестка»

Что же произошло?

Возможно, дело в глубоко личностном подходе художника к переживаниям общенародным. Прислушаемся к тому, что говорят Майя Аймедова и Ходжакули Нарлиев.

Ходжакули Нарлиев: «Эти люди — Огулькейик и Анна-ага — просто мои земляки, жители нашего села. Огулькейик была соседкой, как и многие другие, не дождалась молодого мужа, ушедшего на фронт. Мне говорят: почему он у тебя «розовый», улыбающийся? А я отвечаю, это фотография, то, как он отпечатался в их памяти. Один из наших парней, уходя на войну, оглянулся, и все увидели, что он плачет. Его таким и запомнили. А этот засмеялся... Да, так вот, у Огулькейик потом уже не было своего счастья, она жила счастьем соседей. А Анна-ага приходил к отцу по вечерам играть в шахматы. Они неторопливо говорили о горе и о счастье, о войне и о мире, о добре и зле... Потом я понял, что этот разговор важен для каждого дома, в каждой стране...»

Майя Аймедова: «Когда я читала дома сценарий, мать просила читать вслух: о чем это написал Ходжакули? Она плакала и спрашивала, откуда он мог узнать про ее жизнь. И правда, я помню, какое у нее было лицо, когда она выбегала на улицу, если по Теджену проходил слух, что еще один солдат вернулся и ищет свою семью... А потом она возвращалась в дом одна. Так было многие месяцы и годы после войны...»

Да, Нарлиев рассказал о своих земляках, односельчанах. Но разве не вышли чувства и переживания его героев за пределы туркменского селения, за границы республики? Разве не стали они понятны и близки людям других национальностей, в других концах страны? И не в том ли причина успеха «Невестки», что затронула она тот пласт жизни, те душевные струны, которые не могли оставить равнодушными зрителей, привыкших, может быть, к совсем иным обычаям, иным изъявлениям чувств, но ощущающих свое духовное родство, свою внутреннюю слитность с героями фильма, как с советскими людьми.

Тема войны необъятна. В «Невестке» лишь одна ее грань, но отточена она так, что говорит о войне больше многих батальных сцен. Трагедия войны и чувства людей, втянутых в ее орбиту, конкретизированы здесь с безошибочной точностью в поведении, в мыслях, в реакциях...

В «Невестке» нет острых сюжетных поворотов. Юный воин, сын старика и муж его

невестки, не вернулся в свой дом. То есть внешней сюжетной развязки как бы и нет. Но потерял ли от этого фильм? Нет, конечно. Поведение двух людей, взаимодействие двух характеров, связанных общим ожиданием и общим трудом, их взаимопонимание делают фильм поистине волнующим зрелищем. «Говорящим» становится не только поступок — самый маленький жест. Так Огулькейик хлопочет по хозяйству. Так старик лечит радикулит. Так степенно расспрашивает о новостях проезжающих. Так душевно относится к живности, обитающей рядом — будь это чабанский пес, ишачок, верблюд, ягненок... Так он озадачен и сдержанно доволен, когда привез из колхоза орден... Так выражает одобрение невестке... Так она принимает это одобрение, радуясь, что угодила свекру... Так прячут они друг от друга свою боль и надежду — она менее искусно, поскольку женщина и молода, он — более, потому что мужчина и старец... Ему положено делать каменное лицо, и он делает, но он устал, и у него в груди не камень. И вдруг по этому старческому лицу скатывается слеза. Потому что мелькнула надежда — и нет ее. А к своему горю прибавляется еще горе этой молодой красивой женщины, которое он чует старым своим сердцем...

Сейчас и Майя Аймедова и Ходжакули признаются, что думать не думали о таком успехе. Работали, как обычно. Ходжакули, например, имел в виду просто утвердиться в рядах режиссеров, добиться, чтобы ему, по крайней мере, доверили после дебюта следующую постановку. Ведь до «Невестки» он был оператором, работал вместе с Булатом Мансуровым, что, кстати, и сказалось в стилистике его первой режиссерской работы.

Опыт «Состязания», опыт фильма «Утоление жажды», который несколько лет назад завоевал важные позиции на главном направлении

«Состязание»

развития советского кино, не мог не сказаться на дебюте Нарлиева, на характере его творческого мышления, на выборе художественных средств.

Важные, принципиальные завоевания экрана живут. Живут, получая развитие в других лентах. Живут, продлевая жизнь старой картине.

Вот и сегодня в поселке гидростроителей у Хауз-Ханского водохранилища идет старый фильм «Утоление жажды». Здесь, как и на других участках Каракумского канала, разворачивались когда-то события, давшие сюжет этой двухсерийной ленте. Герои фильма здесь не чужие люди, персонажи картины и ее зрители хорошо знакомы друг с другом.

Киномеханику бы, конечно, сапоги тачать: то и дело рвет ленту, безбожно путает части. Но зал, отмахиваясь от помех, смотрит увлеченно. Ясно, не без смешливых комментариев. Впрочем, иногда в зале воцаряется уважительная тишина. Вот почти эпические, страстно-суровые кадры: безводье в пустыне, гибель обезумевшей отары... Красиво, с размахом и вдохновением снятая панорама бульдозерной атаки на будущее русло канала... Тревожные, драматичные сцены — ликвидация аварии, прорыва. Зрители начинают сравнивать увиденные на экране знакомые места с тем, как выглядят они теперь. Поругивают героя Жакова за его властность, переходящую в деспотизм. Выражают дружеские чувства Петру Алейникову за рабочее обаяние его героя... Сочувствуют герою Бориса Кудрявцева в его неустроенности... Дружно крякнули старые бульдозеристы и экскаваторщики, когда дело коснулось срезанных расценок...

И как-то никто не заметил, что вяло развивается «любовно-городская линия» — за ней и не следили. Нудноватый технологический спор тоже остался за бортом внимания, как и излишне глубокомысленные разговоры — то в ресторане, то в служебном кабинете, то на домашней вечеринке...

Да, время лучше всего отделяет главное от вторичного, закрепляет истинные находки, подтверждает направление верно нацеленных поисков. Вот и в картине, снятой лет десять назад, существенное, принципиальное ж и в е т!

●

И все же дела в туркменском кино сложились так, что деревенским людям повезло в их экранной судьбе больше, чем городским. Может быть, их быт, связь с пейзажем, природой, их своеобразие обладают для кинематографистов такой притягательной силой?

Немало говорят о своеобразной психологии кумли, о его загадочной привязанности к пескам, упорном нежелании как-либо менять образ жизни. Кто-то склонен любоваться этим, романтизировать кумли. Пересказывают «байку» о старике, которого привезли в городской дом отдыха. На третий день он взял посох и ушел напрямик через пески к своей кибитке. Дескать, здесь и воздух не тот, и вода пресна, и шум в ушах, и глаза устают, потому что машины снуют взад-вперед. Конечно, привык с бархана провожать взглядом каждый проезжий грузовик от горизонта до горизонта...

Но есть в этом и серьезная социальная и хозяйственная проблема.

Умудренный жизнью председатель колхоза Керим Ахмедьяров однажды с горечью сказал мне, что, в сущности, никакой романтики и экзотики в быте кумли нет. Есть старики, которые не хотят менять образ жизни, и есть молодежь, которая, побывав однажды в городе или в благоустроенном поселке с клубом и асфальтовой дорогой, где в зимнюю стужу греет не саксауловый костер, а батарея центрального отопления, предпочитает, конечно, жить по-новому. Когда парень переступил порог пустыни — скажем, призвали его в армию,— возвращение в свой аул становится для него часто проблематичным. А если и вернется, то все равно какой-нибудь завфермой, оформляя молодого чабана в бригаду, с сомнением и грустью посмотрит на его «цивильную» шевелюру. Лучше бы ему попался не этот вкусивший города парень,

«Решающий шаг»

а никогда еще не живавший в нем «сын песков», с макушкой, выбритой по-старому, по-дедовски. Тот, по крайней мере, не испытывает соблазна стать шофером, трактористом, агрономом, его легче уговорить принять отцовскую и дедовскую отару. Труд этот пока ведь еще связан со значительными бытовыми неудобствами, с длительной оторванностью от культурной зоны, от семьи.

Все эти проблемы, несомненно, будут решены при более полном и всестороннем освоении пустынных пастбищ. Уже есть генеральная схема этой большой работы. Она предусматривает обводнение и биологическое обогащение пастбищ, прокладку всяческих коммуникаций, строительство межколхозных культурных центров в пустыне, диспетчеризацию чабанского труда и т. п.

Работа предстоит длительная и трудоемкая. Тут нужно говорить не об одном десятилетии. Наверное, встретятся еще и непредвиденные проблемы. Сказал же один философ-кумли, терпеливо выслушав рассказ о том, какая будет прекрасная жизнь через столько-то лет: овцами-то, наверное, можно будет управлять на расстоянии... А как быть с волками?

●

Но нас сейчас интересует кино. Подошло ли оно к этой проблематике, к ее освоению, разработке? Пока могу сослаться лишь на фильм Алты Артыкова «Зов пустыни».

Совсем недавно очеркисты любовались чабанскими династиями, сыновьями, бравшими из отцовских рук чабанский посох. И вдруг социологи предостерегают: не любоваться надо, а беспокоиться. Посторонняя, не династическая, так сказать, молодежь идет в чабаны гораздо менее охотно. Нормально ли, что профессиональная ориентация в животноводстве зиждется, в основном, на почтении к отцам? То есть на том, что отец-чабан, когда он нуждается в помощнике, по праву старого обычая может забрать с собой в пески сына, и тот не смеет возразить.

Разговор не случайный. Он как раз касается фильма «Зов пустыни». Поставивший его молодой режиссер Алты Артыков в пустыне не новичок. В первой его картине, сделанной на телевидении, через пустыню бредут одинаково измученные красноармеец и плененный им басмач. Фильм получился выразительный, сурово-лаконичный. Жаль только: когда герои пытались спорить о своей правоте

или неправоте, о жизни, о путях истории, споры эти звучали у них риторически, чересчур книжно.

В новом фильме Алты Артыкова речь о парнишке-чабане, вернее, даже не чабане, а чолуке-подпаске, который на некоторое время ушел в город, а потом услышал тот самый «зов пустыни» и вернулся на колодец к отцу.

Почему вернулся? Ничего в этом загадочного нет, никакого «голоса крови». Все объяснимо, все искренне, и этим фильм вызывает симпатию. Парню неловко. Он здесь, в городе, где после работы можно найти развлечение, где люди ходят по асфальтовым тротуарам, прячутся в тени деревьев, где вдоволь воды... А в песках лупит буран, овцы безумеют, отец сбивается с ног, силы у старика уже не те. Каково ему в одиночку?

Не все в фильме получилось. Режиссер берется противопоставить «легкую», по представлениям своего героя, городскую жизнь суровой чабанской доле. И показывая эту городскую жизнь, не избежал штампов, литературщины. Город получился кокетливый. Молодые актеры, как умеют, позируют перед объективом, играя «непосредственность», произносить им приходится текст, не обязывающий к напряжению души и мысли. А. Аннаклычеву, исполнителю роли молодого героя, так и не удалось преодолеть скованность в этих городских сценах. Хотел было я упрекнуть его за такую игру, да вдруг подумал: а не так ли скован деревенский парень в окружении своих непринужденных, если не развязных городских сверстников? Зато дома, на колодце, наоборот, добавлять А. Аннаклычеву ничего не надо. И все же играть скованность — одно, утратить свободу актерского исполнения — совсем другое.

Впрочем, не кокетливый наив городских мотивов определяет, на мой взгляд, суть этого фильма. Мне гораздо важнее безмолвный диалог старого чабана с сыном. Мухаммед Черкезов проводит его на самом высоком актерском и человеческом уровне. Разговор этот начинается с вопрошающе-укоризненного взгляда в тот момент, когда у вечернего костра парень, разинув рот, смотрит на экран транзисторного телевизора. Неужели, мол, эта приманка так уж действует на тебя, сынок?

Но парень сейчас глух и слеп. Над пустыней несется мелодия музыкальной заставки к программе «Время». Да, мир состоит не из одних лишь песков, поросших верблюжьей колючкой — яндаком. И вот уже парень душой и мыслями отдаляется от своего колодца, от отца, от саксаулового костра, от отары. Он уже воспарил.

Этот момент сделан настолько психологически точно, что искупает многие огрехи фильма. Сцена идет без слов. Они Мухаммеду Черкезову и не нужны. Он, может быть, раза три взглянул на экран телевизора, посмотрел в лицо парню. Задумался. Мол, глупый ты верблюжонок. Опечалился. А я-то надеялся... Значит, будь удачлив... Как же нам не быть всем сердцем за такого старика?

Пока юный кумли примеривает себя к городской жизни, экран строго напоминает и ему и нам, что есть на свете и пески и колодец, что трудно старику в одиночку, а помощника все нет, да и откуда же взяться, если вот они каковы, эти новые помощники... И так — до той минуты, пока совесть окончательно не заест парня. Вопрос о том, что для нее, для совести спокойнее — смотреть из песков на этот самый город или из города представлять, как мается у отары брошенный тобой старик?

Будь в фильме посущественней, посерьезней городская линия, мы бы, наверное, говорили о немалой удаче фильма. Но как бы там ни было, он задел еще одну струну в душе зрителя, заставил ее отозваться, заставил нас задуматься. Может быть, кто-то потом — отчего бы и не сам Алты Артыков — сделает следующий шаг, искусней и многозначней?

Стремление рассказать с экрана о нынешнем дне, о нашем современнике не может не встречать внимания и сочувствия. Но только в том случае, когда тема «созрела», когда авторы к ее реализации готовы, приступают во всеоружии.

Есть некий закон — чем меньше могут

«Утоление жажды»

сказать нам авторы, тем больше они заботятся о внешней, «декоративной» стороне фильма.

В фильме «Человек за бортом» внешних страстей больше, чем надо. Есть многозначительные разговоры и споры, есть смертоубийство, есть роковые подозрения, есть следователи в темных очках. А ведь к появлению ленты причастны те же люди, которым обязана скромная сдержанность «Невестки»: Ходжакули Нарлиев, Ходжан Овезгеленов, Баба Аннанов...

Правда, Ходжакули был тогда на несколько лет моложе и спешным порядком «спасал», как сейчас вспоминают, фильм, начатый другими. Невооруженным глазом видно, как часто прибегает постановщик к «оживляющим» деталям местного колорита, чтобы сделать достовернее фон картины. Вот чудный праздник проводов моряков в прибрежном поселке. Можно добрый час смотреть на народный танец «Кушт-депди», в который вовлечены старые и молодые, парни и девушки, в котором старинные йомудские украшения соседствуют с модными галстуками, босые пятки — с лаковыми босоножками, морской мундир — с туркменским халатом. Потом — пронзительный ритуал экипажа, потерявшего в море товарища... Трогательный финал, достойный какого-то другого печального и прекрасного сюжета, включающего размышления о вещах несравненно более серьезных.

Но фильм уже не спасти. Он тонет, пуская пузыри. Да и что можно сделать: полтора часа кабинетных разговоров о том, что герой, ободрав в кровь ладони, в критическую минуту не сдюжил и упустил в штормовое море товарища. Ощущение бездуховности, пустоты возникает вокруг сцен, где мусси-руется, последовательно разбирается этот случай. Видимо, искусственна сама фабула,

а на месте обычного человеческого сострадания к горю друга мы видим в фильме претензию на «красивую тоску», некую ложную многозначительность, подчас даже праздную словоохотливость. В таком вот стиле: «По-моему, морально виноваты все, юридически же, хоть к случаю это прямого отношения не имеет,— вы...» «В бортовом журнале отмечена масса уставных нарушений с вашей стороны. Об этом вас предупреждали. Но вы не обращали внимания. Но для окончательных выводов мне надо просмотреть бортовые журналы других судов...»

Одна лишь мать погибшего, которую играет Огулькурбан Дурдыева, приносит на экран настоящее страдание. Вообще, замечу, привилегия стариков туркменов на экране — оставаться достоверными, если даже все вокруг этим мало озабочены. Может быть, происходит это и потому, что, отдавая должное природной молчаливости умудренного жизненным опытом «человека песков», авторы не пишут для него ненатуральных, надуманных текстов?

А вот в картине «из городской жизни», о которой пойдет речь, такие тексты встречаются в изобилии.

Алты Карлиев. Белозубая улыбка и жизнерадостное обаяние этого талантливого актера стали молодостью туркменского кино. Потом он поставил самый масштабный туркменский фильм «Решающий шаг», экранизировав известный роман Б. Кербабаева и добившись широкого, истинно эпического звучания народных сцен.

И вдруг фильм, в котором и сценаристам, и постановщику, и оператору, и исполнителям дружно изменили темперамент, душевность, любопытство к жизни. А заодно — и вкус. Фильм «За рекой — граница».

Никто не спорит с правомерностью взятого сюжета. Он уходит служить, она красива и любит его, но легкомысленна и не пресекает (до поры, конечно) ухаживаний некоего молодого человека. У него — трудные воинские будни, застава, испытание боем. У нее — шумные студенческие вечера, не жизнь, а праздник. Он попадает в переделку и оказывается ранен. Усугубляя драму, впадает в рефлексию («кому я такой нужен»). Но, слава богу, все кончается встречей, объятиями, раскаянием и клятвой в вечной любви.

Закрыв глаза на то, что все это мы где-то уже читали, видели, слышали, согласимся: в жизни бывает и так. Хотя, прямо скажем, незатейливо придумано.

Главная беда в другом: молодые герои экранного романа не проронили живого словечка, не расстались с нарочитым, «театральным» изображением чувств.

Шаблонны текстовки, при помощи которых они выясняют отношения, искусственна манера поведения...

Заглянем в сценарий.

«Группа пограничников, застывших в дозоре, как две капли воды напоминает скульптурную группу, только что виденную нами в граните. Но вот скульптура «ожила», пограничники приходят в движение...»

«...И в тот же миг мы видим, как падает Шаповаленко, не достигая земли (стоп-камера), и поза его напоминает позу солдата на памятнике...»

«...Отпрянувший Ата со стоном тянется к ноге — голенище его сапога пробито пулей (стоп-камера). Ата привстает — поза его напоминает позу солдата на памятнике...»

К счастью, не все из этих интермедий вошли в фильм. Но они во многом определили его характер, его стилистику.

А банальности?

Конечно же, в сценарии «светятся неоновые рекламы магазинов и кинотеатров, мигают рубиновые стоп-сигналы автомобилей».

Конечно же, «словно буревой ветер прошел по залу. Аплодисменты, крик...»

Конечно же, «нарядная, оживленная спешит Лейли на вечер в университет. Она почти не изменилась за минувший год, разве что похорошела».

Конечно же, «дура ты, Танька. Он ведь к тебе так относится, а ты ему назло...»

Конечно же, «на груди Ата — новенький орден Красной Звезды. Ата нет-нет да скашивает украдкой глаза на свой орден...»

Искренне жаль интересного актера Ата

Аловова: он играет здесь как бы нехотя, он шаблонно красив — и все. Даже на больничной койке герой выглядит этаким упитанным румяным парнем. Пытается страдать, но как-то ему не страдается. Да и мешают. То и дело раздаются бравые голоса: «Ну, орел, а мы к тебе целой делегацией!», «Нет, это ты брось!» (в смысле страдать). То и дело ликующие люди — без намека на живое сострадание — вваливаются в палату.

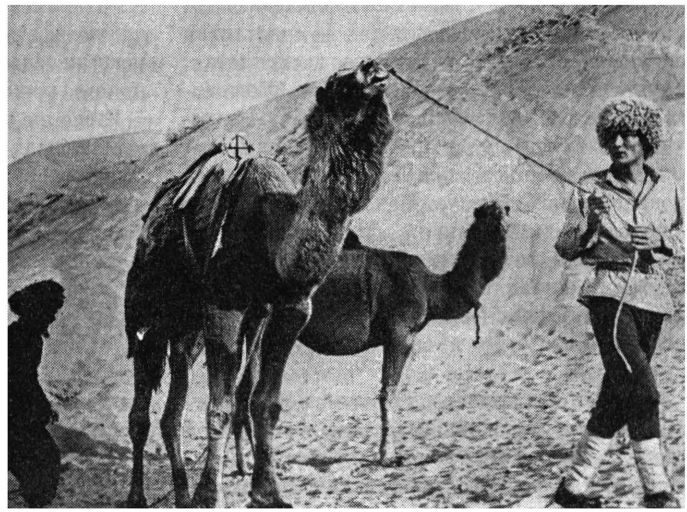
Разумеется, надо подбодрить раненого. Но был и я в армии, помню, как трудно смотреть в глаза парню, который только что обгорел, спасая полковое знамя. Как застревают в горле слова, и хочется быть бодрым, но не выходит. И ты, кажется, в долгу перед ним, потому что цел и невредим, а он лежит обмотанный, как кокон, и с распухшего лица уцелевшие глаза смотрят на тебя, как твоя совесть. Приходили товарищи, и помню, каждый мучительно подбирал слова. Потому и не веришь в ту легкость, что царит на экране.

Игру Л. Абуковой вообще трудно анализировать. «Нарядная, оживленная», актриса позирует, меняя наряды, на фоне видов города Ашхабада. А если дело доходит до страстей и объяснений, то всплескивает руками, патетически возглашает (в пространство, повернувшись лицом к зрителю, поскольку прямой адресат далеко): «Я люблю тебя, слышишь, Ата, люблю!» — и картинно бросается в теплые воды Куртлинского озера. Не повезло героине с серьезными чувствами.

Сам материал фильма предлагает актерам именно позировать — их героям не дано проявить индивидуальность. У них нет ни судеб, ни характеров, нет привычек. Нет, кажется, и прочных убеждений. Остается произносить иллюстративный текст.

Всегда обидно за актера, когда он мается в рамках стереотипа, предложенного драматургией и режиссурой. Тем более, если актер умный, интересный. Один из популярных туркменских актеров Баба Аннанов сыграл много ролей. Был он и разбойником-басмачом, и нервным городским человеком, и смазливым жуликом. Но вот появился телевизионный фильм «Сердар», Аннанов его поставил и сыграл в нем главную роль. И стали понятней возможности актера, его духовные устремления.

Как интересен новый герой Аннанова! Сердар — опять-таки кумли, некий вольный стрелок пустыни, втянутый в социальную борьбу. И Баба Аннанов нарисовал удивительно привлекательный душевностью и сердечностью образ — нарисовал иной раз даже



«Зов пустыни»

вопреки сценарию. Этому бы образу — по-настоящему хорошую драматургию, и мы, наверное, говорили бы сейчас о новом значительном герое.

В актерском цехе «Туркменфильма» — яркие индивидуальности. Но я, видимо, присоединюсь к подавляющему большинству зрителей, если отдам особую симпатию «старой гвардии».

Есть в степенных старцах Туркмении такое личное обаяние и значительность, которые заставляют присматриваться к ним и на базаре, и в чайхане, и в автобусе. Где-то здесь истоки той популярности, которая сопутствует Сарры Каррыеву, Шукуру Кулиеву, Ходжану Овезгеленову. Втроем они как бы обобщили этот оригинальный характер во всех его ипостасях — в мудрости и простодушии, наивности и достоинстве, заблуждениях и справедливости. В том, что без всяких натяжек можно назвать народностью.

Образ этот подвластен и ведущим мастерам туркменской сцены, работающим в большом диапазоне: Аману Кульмамедову, Алты Карлиеву, Базару Аманову, Мухаммеду Черкезову, Ата Дурдыеву... Но наши «старики» достигли такой степени популярности, что интересны уже и сами по себе, порой даже вне зависимости от содержания роли.

Сарры-ага и Шукур-ага снимаются давно, большей частью в комедийных эпизодах или «фоновых» ролях. Ходжан-ага — счастливая находка последнего экранного десятилетия, спасибо за нее Булату Мансурову. Ходжан-ага играл в «Состязании» — впервые — трудную роль бахши-противника, а пришел в этот фильм как давний и способный ученик самого прославленного Шукура-бахши, консультант и исполнитель музыкальных вариаций. Не чудо ли, что каахкинский пенсионер принес с собой на экран такую самобытность и силу души, для которой многим профессиональным артистам надо было прожить долгую творческую жизнь.

Самобытность актерских талантов заслуживает того, чтобы еще на драматургической стадии работы, тщательно прорабатывая типажи и характеры, туркменский кинематограф издалека прицеливался к исполнителям, думая об их психологической совместимости с героями.

●

Почти одновременно на студии были завершены две ленты: «Мой друг Мелекуш» и «Нет дыма без огня». Та и другая — деревенская бытовая комедия. Та и другая — с родственными по духу героями: это как бы местные чудаки, вселяющие в окружение (родню, соседей, начальство) одновременно и симпатию и беспокойство. Героям противостоят плутоватые завфермами. В обоих фильмах есть фигура председателя колхоза, мудро поучающего непутевую молодежь на фоне белых хлопковых бутов — гордости туркменского села. Есть комедийные старики. Есть по толстяку. Словом, все, что положено.

Действительно, в какой комедии испокон веку персонажи не плюхаются со смаком в воду, не попадают на ленту движущегося транспортера, не оказываются — случайно! — победителями мото- или велокросса, не получают тумаки за благие намерения, не подвергаются атаке пчелиной семьи, не обдают друг друга струей из пожарной кишки?

Оба фильма снимали постановщики-дебютанты. «Мой друг Мелекуш» — А. Карпухин и М. Союнханов, «Нет дыма без огня» — Х. Нарлиев-средний и Х. Гусейнов. Можно подумать, что деревенскую комедию здесь решили сделать проходным испытанием на пороге режиссуры.

И все же при определенном сходстве в двух этих лентах есть принципиальные различия. Суть рассказанной в «Моем друге Мелекуше» истории в том, что местный Иван Бровкин, паренек симпатичный, жизнерадостный, но без следа умственных усилий на юном лице, не хочет ударно трудиться на производстве, куда его посылают, а мечтает ухаживать за своим любимцем — ахалтекинским скакуном Мелекушем. Вокруг этого и сыр-бор. Студент Щепкинского училища Какаджан Аширов в этой роли довольно непринужденно озорует, мило гримасничает, когда его герой то попадает впросак, то, совершив нечто

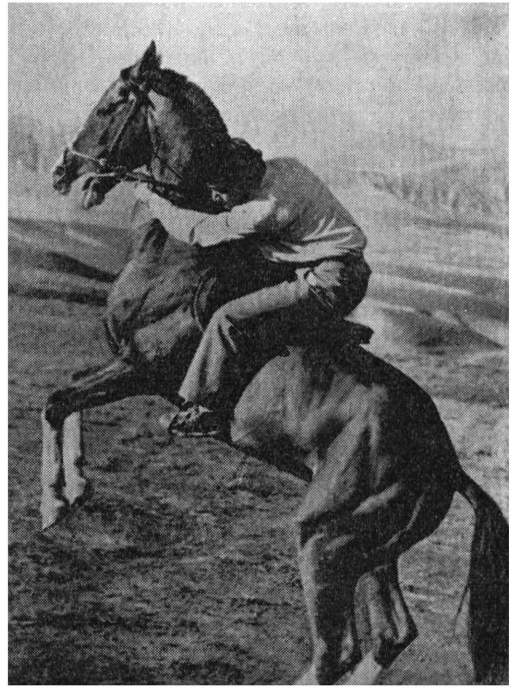
достойное всеобщего одобрения, добивается своего. И так уж много раз все это виданоперевидано — толстый брат, худой брат, один острохарактерный старик, второй острохарактерный старик, соседки-соперницы, традиционный деревенский плут,— что вроде так и должно быть, и ничего плохого в этом непритязательном зрелище нет. Да только потом спохватываешься: ведь эти милые семейно-бытовые подробности, в сущности, убили на корню все: режиссуру, актеров, искусство. И видится в этом фильме какая-то обезоруживающе наивная надежда авторов: раз уж мы сами захотели побултыхаться на мелководье, то не станете же вы насильно тащить нас на глубину? Ведь утонем...

Гораздо сложнее со вторым фильмом. «Нет дыма без огня» претендовал на многое, потому что из повести Тиркиша Джумагельдыева «Настырный» пришел в сценарий герой с явными признаками духовности.

Он — сельский пожарник. По занимаемой должности. А по душевному призванию — тот самый деревенский мечтатель-идеалист, который болеет один за весь аул, когда остальные вроде не видят для этого повода. И поскольку остальные волноваться не хотят, а хотят прекраснодушествовать, его все время кто-нибудь осаживает, а то и поливает холодным душем. А он к ним со всем чувством, а он за доброе слово — убьется.

Тут все дело во множестве лукавых интонаций и деталей, которыми Т. Джумагельдыев и Б. Носик насытили сценарий. Это интонационное богатство предстояло освоить Спартаку Мишулину в главной роли. Его герой каждую минуту и торжествует, и печалится, и радуется, и сомневается, и утверждается, и раскаивается, и вновь торжествует. Потому что у нашего начальника пожарной команды душа редкая.

«...Гуммат, напевая под нос, рисовал новый плакат. Что-то не давался Гуммату этот трудный вид искусства, странные получались рисунки. На столе было разложено много плакатов — в городе полученные и самим Гумматом нарисованные. «Всегда и везде опасайся пожара», «Лучшие люди — в пожарную команду!», «Порадели — не сгорели». Из всех плакатов особенно красив большой городской плакат «О пожаре звоните 01!». На нем нарисована машина с высоченной пожарной лестницей, которая уперлась в самое небо, под крышу многоэтажного дома, а внизу стоит бравый молодец, с усами, в сияющей каске...»



«Мой друг Мелекуш»

Конечно же, ехидная соседка, которая только что съязвила по поводу таблички на двери «Начальник пожарной команды» («там начальник, здесь начальник, а порядок навести некому»), нарушает эту идиллию: «У тебя и лестница такая есть?»... Как при таком отношении к тебе и твоему труду человеку самоутверждаться? Зато вызвать в нем прилив волнения и энтузиазма — минутное дело.

Есть в сценарии некий ключевой, по-моему, эпизод. Он как бы подсвечивает смысл того спора, который Гуммат ведет с односельча-

«Нет дыма без огня»

нами. Один из снов-мечтаний Гуммата: ему, видите ли, прислали из города огромную, сверкающую краской, никелированными ручками, рычагами и шлангами машину. Из нее торчат во все стороны лестницы, она гудит, ревет и звонит в колокол. Все село, включая детей и стариков, сошлось на торжество деревенского пожарника. «Они ходили вокруг машины, трогали ее осторожными руками, улыбались».

А потом началось:

«— И в два ряда полить можно? — спросил Курбан-ага.

Молодой парень включил дождик на полную мощность. Вспыхнул сверкающий веер дождя...

— Берите себе в первую бригаду,— обращается Курбан-ага к бригадиру.

Бригадир и агроном берут машину за рога, и передняя ее часть с дождевальной установкой легко снимается...»

Машину раскулачивают на глазах.

«— Для механической дойки подойдет? — спрашивает Курбан-ага, и две коровницы, быстро закивав головами, с легкостью отцепляют и уводят здоровенный кусок машины с шлангами и рукавами.

— ...Это удобрения разбрасывать,— говорит агроном, отцепляя ящик с песком и специальным разбрасывателем, который вдруг обдает песком всю толпу.

...Два молодых тракториста, веселые ребята, ловко отвинчивают скаты.

...Расходятся люди, таща на себе части машины. Только один толстый завгар подбирает в пыли выпавшие гайки, колесики, трубки и кладет их в большой мешок.

Огромное пустое небо. Вопль Гуммата:

— Люди! Как же так?! А если пожар?»

На что ему отечески-проникновенно, обведя рукой спокойную панораму родного аула, отвечает председатель:

— Где ты видишь пожар?..

Беда не в том, что из фильма выпал этот эпизод, хотя, по-моему, он все-таки ключевой в утверждении интонации этой картины. Обидно, что не исследование характера оказалось в центре фильма, а всего лишь нехитрая дилемма — поймает Гуммат деревенского жулика — завфермой — или не поймает. Такое режиссерское решение фильма обусловило и актерскую манеру, и Спартак Мишулин все многообразие оттенков, которые сопутствуют смене гумматовского настроения, свел к нескольким прямолинейно выраженным состояниям — допустим, недоумеваю-

щему и простодушно-торжествующему. Для такого артиста это, честно говоря, слишком легкая работа. Маска незадачливого детектива, торжество в момент поимки вора — этими красками, в сущности, он и ограничился.

...Нам, определенно, идет во вред знакомство со сценариями. То возлагаешь слишком большие надежды, то раньше времени разочаровываешься. Но иначе нельзя. Сценарий — это мир авторских замыслов, чувств, переживаний, кругозора, зоркости, духовного взлета. Это проектное задание будущей стройки.

Особенно бывает досадно, когда не оправдывает наши надежды фильм, связанный с узловыми моментами жизни республики, когда художественно несостоятельным оказывается герой, обещавший стать явлением значительным. Так произошло, на мой взгляд, с героем повести Бердыназара Худайназарова «Сормово-27», перенесенным со страниц книги в фильм «Надо любить» (сценарий А. Ибрагимова и М. Малеевой, режиссер М. Союнханов).

Повесть «Сормово-27» посвящена строителям Каракумского канала. Со всеми своими достоинствами и недостатками она отразила определенный этап стройки — ранний, и соответствующее этому этапу к ней отношение. Тогда естественным было чисто романтическое восприятие происходящего, естественным выглядел и восторженный авторский пафос. Прошли годы, канал становился явлением привычным, вызывавшим не просто восхищенные возгласы, а прежде всего деловые, рабочие заботы. Он потребовал уже иной, более высокой квалификации от тех, кто там трудится — от проектировщиков, инженеров-гидростроителей, мелиораторов. И не только чисто профессиональные — новые социальные, демографические, культурно-бытовые проблемы связаны нынче с Каракумским каналом. Так разве не следовало в сегодняшнем экранном рассказе посмотреть на канал с высоты всех прожитых лет, не ограничиваясь восхищением рукотворным трудом? Но лет этих словно и не было для создателей фильма, они остались на прежнем уровне наивно-пафосного восприятия идеи канала.

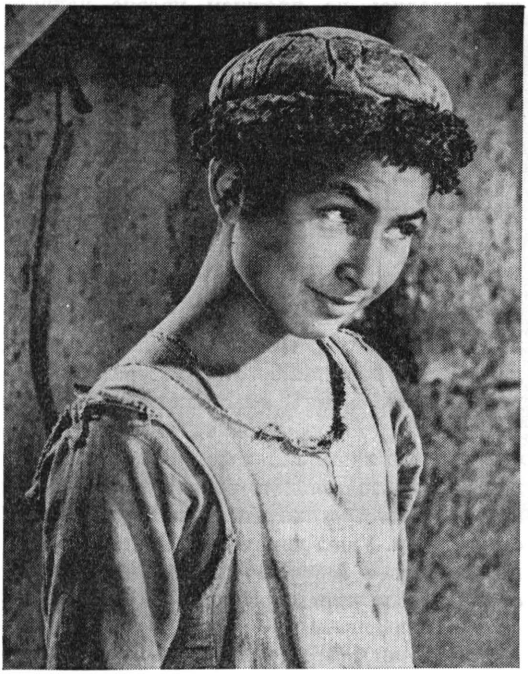
Новое отношение к новому материалу не пришло, а вот ушло то, что было несомненной удачей повести — характер героя, его взаимодействие со средой, со временем. Чабан-кумли, в зрелом возрасте сменивший образ жизни и пришедший рабочим на земснаряд — этот психологический феномен был интересно и подробно исследован писателем. Точные наблюдения, живые детали, характеризующие мировосприятие и поведение человека в непривычных для него условиях, давали для киновоплощения богатый материал. Однако уже в сценарии Союн лишился своей многомерности, стал образом однозначным, плоским. Всего лишь иллюстрирующим схему — путь от несознательного чабана до сознательного рабочего, от халата кумли до костюма с галстуком. Ушел лирический подтекст, ушла поэтичность — все это сменили привычные стереотипные характеристики.

●

Нельзя считать законченным и исчерпывающим этот «критический портрет» «Туркменфильма». Ведь студия не стоит на месте. Закончена работа над фильмом «Веселые Джапбаки» — дебют режиссеров К. Оразсахатова и Х. Якубова. Им предстояло заснять приключения веселых и ободранных фольклорных мальчишек-братьев, приводивших в отчаяние жадного бая и его домочадцев. Легкой ли оказалась рука у дебютантов? Сольются ли образы веселых мальчишек с тем, что создано народным воображением, или станут негреющей иллюстрацией к популярной легенде?

...Только что отстоял свою вахту на плавучей буровой у берегов Каспия режиссер Алты Артыков. Его группа снимала фильм о дружбе, братской взаимопомощи и творческом соревновании туркменских и азербайджанских нефтяников, добывающих нефть со дна Каспия.

...Молодые, рослые парни азартно соревнуются, демонстрируя знание всех правил старинной национальной спортивной игры.



«Веселые Джапбаки»

Снимается фильм об игровых и спортивных традициях народа.

В студии зреют новые замыслы, готовятся новые постановки.

И все же...

Напряженной созидательной жизнью живет в соцветьи республик-сестер сегодняшний Туркменистан. На нефтяных промыслах Копет-Дага и на заводах Ашхабада, в геологических экспедициях, ведущих разведку земных богатств, и на строительстве Каракумского канала, в юном городе атомной энергетики Шевченко и на хлопковых полях, в научных лабораториях и институтах кипит творческий преобразовательный труд. Весь жар сердец, дело рук своих отдает народ своей республике.

Киноискусство с сегодняшней жизнью, с ее узловыми вопросами, крупными актуальными проблемами пока соприкасается лишь по касательной. Исключения были и есть — мы их уже называли: «Утоление жажды», «Невестка», «Зов пустыни»... И все же совершенно очевидно, что туркменскому кинематографу еще предстоит проникнуть в глубь явлений, в сущность происходящих перемен.

Содружество социалистических наций, объединенных общими идеями строительства коммунизма, духовного и нравственного совершенствования, идеями мира и гуманизма, рождает искусство, которое не замыкается в рамках сугубо национальных интересов, а способно овладевать вниманием, волновать людей разных народов на всех просторах Родины.

Лучшие произведения туркменского кино завоевали широкую зрительскую аудиторию, выраженные в них мысли и чувства оказывались понятными не только в родной республике, но и далеко за ее пределами. Так было с эпопеей «Решающий шаг», с фильмами «Состязание», «Смерти нет, ребята!», «Махтумкули», в самое последнее время — с «Невесткой», снискавшей туркменскому кино всесоюзное признание.

Это дает право не в порядке утешительного финала, а с горячей убежденностью, уверенностью твердо сказать, что туркменских кинематографистов еще ждут интересные, яркие характеры, неизученные ситуации, увлекательные проблемы. Нужен только умный, острый, отзывчивый, взволнованный взгляд на современность, выраженный в сценариях хороших и разных.

У «Туркменфильма» е с т ь способность именно так смотреть на вещи. Тем больше оснований судить фильмы, созданные на студии, по высокому счету.

Жизнь не стоит на месте, и вместе с ее движением и ростом меняется, становится иным уровень требований к искусству.

Туркменский кинематограф после своих первых, начальных шагов проделал большой, серьезный путь, вышел на широкую дорогу художественных исканий. Своими принципиальными удачами он сам обозначил н о в у ю точку отсчета. С этой точки отсчета и надо впредь подходить к анализу новых работ туркменской студии.

Ашхабад

«Чили. Время борьбы, время тревог»
«Иван Васильевич меняет профессию»
«Меченый атом»
«Шах королеве бриллиантов»
«Черный принц»
«Пятьдесят на пятьдесят»
«Ночной мотоциклист»
«Круг»
«Тихие берега»

Маргарита Алигер

Товарищ президент

«Чили. Время борьбы, время тревог». Автор фильма Роман Кармен. Режиссер-оператор Д. Барщевский. Режиссер по монтажу О. Трофимова. Звукооператор В. Котов. В работе над фильмом принимал участие практикант ВГИКа, чилиец Себастьян Аларкан. «Мосфильм», 1973.

В арсенале изобразительных средств и приемов, которыми располагает истинный художник, для того, чтобы сделать свое сообщение людям наиболее выразительным и впечатляющим, сколько угодно неограниченных возможностей и вариантов, но у Романа Кармена не было времени для долгого продуманного отбора. События в Чили застали его за работой, и глубоко потрясенный ими он без всякой передышки, не сходя со своего рабочего места, принялся за новую работу, чтобы рассказать людям о том, что случилось в Чили, где он не столь давно жил и работал, о том, что означает *это* для чилийского народа, для всего мира и лично для него, советского художника, советского человека, известного кинематографиста-документалиста Романа Кармена. И он начинает свой рассказ в монтажной «Мосфильма», за монтажным столом, заваленным пленкой, даже не подозревая, мне кажется, о том, какая сила воздействия заключена именно в этой безыскусственности, в этой естественности, которые с ходу приближают зрителей к автору рассказа и к предмету рассказа. И когда на экране возникает оживленный и многокрасочный центр Сантьяго, и глубоко взволнованный человек говорит с дрожью в голосе о том, что ему знаком тут каждый перекресток, это ощущение, разумеется, тотчас же передается зрителю, и мы глядим на экран с новым ощущением, с новым острым чувством. Человек рассказывает нам о бесконечно важном для него событии, о глубоком своем горе и возмущении — что может быть более потрясающим и волнующим, что может горячее волновать, глубже проникать в сердце? Человек говорит столь взволнованно и горячо, что порой не дает себе труда выбирать слова, но эти вроде бы первые попавшиеся, а на деле самые ему в этот миг необходимые слова доходят до нас во всей своей непосредственности и безыскусственности.

«Чилийская хунта говорит, вещает миру, что в Чили все спокойно, царит порядок, страна освобождена от марксистской опасности... Мучительно знакомые слова, которые прозвучали в эфире сорок лет назад: «*Над всей Испанией безоблачное небо!*» Это было также сигналом к фашистскому мятежу, к генеральскому мятежу». Кармен вспоминает о событиях и фактах, в общем-то достаточно широко известных и глубоко памятных людям нашего с ним поколения, но мы тотчас же вспоминаем и о том, что означают они в его личной судьбе. Вспоминаем кинорепортажи из воюющей Испании, которые с риском для жизни снимал юный кинооператор Роман Кармен, а мы с трепетом и нетерпением бегали их смотреть еженедельно в маленький кинотеатр «Хроника», он помещался за углом от Пушкинской площади, в самом начале Тверского бульвара, в то время как мы учились и существовали совсем рядом, на Тверском бульваре, 25, в знаменитом Доме Герцена, где и поныне находится Литературный институт Союза писателей. И тем самым то обстоятельство, что нынешний Роман Кармен, седой и заслуженный мастер нашей кинематографии, начинает рассказ о событиях в Чили воспомина-

нием об Испании середины тридцатых годов, привносит в его рассказ доныне не отзвучавшую ноту тревоги и боли и делает наше восприятие еще острей и напряженней.

Фильм «Чили. Время борьбы, время тревог» разделен автором на три главы: 1. Власть народа. 2. Товарищ президент. 3. Весна, омытая кровью. Это кинорассказ обо всем, что произошло в Чили в последние годы: о приходе к власти сил Народного единства, о вступлении на пост президента кандидата этих сил, известного общественного деятеля, социалиста Сальвадора Альенде, о социальных переменах и экономических преобразованиях во всех областях жизни маленькой, бедной, доброй и красивой страны, ее благородного, честного, доброго трудового народа. И то, что мы знаем горький финал, страшный и кровавый исход борьбы, обостряет наше зрение, меняет ракурсы, заставляет нас совсем по-другому вглядываться в оживленную толпу на улицах Сантьяго — кто знает, кто из этих людей сегодня еще жив, еще на свободе, еще имеет возможность пройти по тем же улицам?! А новое чувство гордости, уверенности, торжества победителей на лицах рабочих медеплавильного завода в Чукикамата, поверивших в то, что отныне они трудятся не во имя доходов американских компаний, а на благо и процветание своего родного чилийского народа. И та же радость нефтяников Огненной Земли и черных от вечной многолетней нищеты безземельных инкелино, наконец-то получивших свой надел земли. Какую горечь вызывают эти счастливые лица, эти полные надежд глаза при том, что мы-то ведь уже знаем, какое горькое разочарование, какая жестокая расправа ждет этих людей, и мы ничем им не можем помочь, ничем не можем им помочь...

Другими глазами смотрим мы сегодня проходящие на экране кадры заседания Конгресса и, хотя Роман Кармен не переводит зрителям речи ораторов, в этом, собственно, и нет надобности — мы отлично знаем, о чем говорят, на чем настаивают, чего требуют один за другим выходящие на трибуну представители партий Народного единства. Хотя бы вот этот, молодой и горячий оратор, руководитель социалистической партии Чили, сенатор Карлос Альтамирано, выступающий за принятие закона о национализации меди. А следующий пламенный оратор — сенатор Луис Корвалан, Генеральный секретарь ЦК Компартии Чили. Не надо нам переводить его речь, мы сердцем понимаем ее глубокий смысл и с тревогой и болью думаем о той угрозе, которой подвергается сейчас жизнь этого человека.

Мы понимаем даже, о чем молчат мрачные сеньоры, занимающие места на скамьях оппозиции, и отлично догадываемся, что они отнюдь не всегда и не всюду молчат, как вот на этих кадрах в Конгрессе. Находят они, безусловно, места для тайных и зловещих сборищ и там разговариваются в полную силу, подготавливая и обсуждая те страшные акции, те злодеяния, которые вершатся в Чили сегодня,— мы скоро увидим этих молчальников в действии.

И по-другому — с комком в горле — смотрим мы интервью, которое дает Роману Кармену президент Чили Сальвадор Альенде, вслушиваемся в его мягкую и в то же время твердую, интеллигентную речь, следим за взглядом его добрых глаз, за каждым движением его открытого, благородного лица. А Роман Кармен говорит нам в это время: «Он мечтал не просто остаться в истории одним из президентов Чили. Он мечтал быть народным президентом, называл себя «товарищ президент». Он верил в свой народ, и народ безгранично верил своему товарищу президенту. Они приговорили его к смерти. Еще тогда, еще до того, как он вошел в президентский дворец. И осуществили свой дьявольский приговор... Убили...» «Они» — это не только молчуны со скамей оппозиции, это еще и выхоленные господа, бизнесмены, промышленники, миллионеры, неизменные завсегдатаи знаменитого гольф-клуба «Леонес», то есть «львы», те, кто не мог примириться с торжеством простого народа, с радостью рабочих Чукикаматы, с торжеством пастухов и нефтяников Огненной Земли. Эти «львы» готовили и вооружали борьбу и расправу

«Чили. Время борьбы, время тревог». Президент республики Чили Сальвадор Альенде

с народными силами, финансировали всяческие подрывные действия и демонстрации и в первую очередь действия откровенно фашистской организации «Патрия и либертад». «Патрия и либертад» — это означает «Родина и свобода» — вот какими высокими словами прикрывается эта банда. Пока она еще занимается мелким хулиганством и дешевыми провокациями, организует демонстрации хорошо причесанных дам из богатых кварталов, лихо бьющих в пустые кастрюли, а дальше — больше, и вот мы уже видим гнусные надругательства над памятником Че Гевары.

И сегодня мы уже знаем в полной мере, как она начнет действовать в скором времени. Впрочем, об угрозе фашизма думают и говорят лучшие люди страны. Достаточно послушать звучащие с экрана фильма полные тревоги слова известного чилийского писателя Франсиско Колоане. Да и я, пожалуй, не совсем точна, говоря о дешевых провокациях и о мелком хулиганстве. Можно ли забывать о том, кем и как пролилась первая кровь после победы сил Народного единства, я имею в виду кровь генерала Шнейдера, славного сына чилийского народа, главнокомандующего военными силами страны, твердо стоявшего на незыблемом законе: армия верна конституции. Разумеется, это убийство — первое злодеяние чилийского фашизма.

Естественно, что упорная мысль художника пытается понять, что стряслось, обнаружить момент, когда совершена была ошибка, найти корни, причины этой ошибки.

«Кажется, совсем недавно мы снимали на этих улицах, где сейчас грохочут танки, — вспоминает Роман Кармен. — На улицах, которые обезлюдил комендантский час, где сегодня устрашающий шаг военного патруля, где идет охота на людей. Какие испытания выпали на долю чилийцев! Улицы Сантьяго были похожи на бурлящий поток... Я, наверное, никогда не забуду их. Как свежи были революционные чувства молодежи, сколько надежд, какие планы! Они шли, радуясь и торжествуя, демонстрируя преданность Правительству Народного единства, ненависть к фашизму...»

«...Этих людей мы сняли в день праздника независимости в окрестностях Сантьяго. Здесь и рабочие и крестьяне. Они пляшут. Пляшут потому, что на сердце стало легче,

появилась надежда, уверенность, что у детей будут башмаки, старший пойдет учиться, семья переедет в новое жилище. Люди радовались, верили в правоту своего дела. Я видел гордость на лицах рабочих Чукикамата. Да, медь, которую они плавят, теперь уже их — чилийская медь. То же чувство хозяина я видел в глазах нефтяников с Огненной Земли. Ведь теперь они добывали нефть для своего народа».

«Не слишком ли они были беспечны?» — задумывается Роман Кармен. «Они, быть может, не представляли себе коварства, жестокости и, в конце концов, силы врага?» — спрашивает автор и себя и нас, зрителей его фильма. И его вопросительная интонация заставляет и меня задуматься над тем же вопросом, дает и мне возможность и даже право поискать ответа на него, хотя бы потому, что и я немного знаю Чили и чилийцев — дважды в жизни мне выпало счастье побывать в этой стране, и у меня там появилось немало истинных друзей, связь с которыми за эти годы становилась все крепче, все душевно необходимее. Я неизменно с радостью встречалась в Москве с гостями из Чили, а их в последние годы бывало немало; я переписывалась с интересными и дорогими мне людьми; знала, чем они живут, на что уповают, чему отдают свои силы, свою жизнь, и все это дает мне сегодня возможность по-своему ответить на тревожные раздумья Романа Кармена.

Нет, дорогой Кармен, в радости одержанной победы они были самими собой, чилийцами, а чилийцы — это славные, простые, добрые, непосредственные и бесхитростные люди, и об этом следует прежде всего помнить. Вспоминаю один разговор, сейчас особенно памятный и дорогой мне разговор в дорогом мне доме, куда я уже никогда в жизни больше не приду, в доме ныне покойного поэта Пабло Неруды.

«Чилийцы добры, — говорил мне Пабло,— чилийцам не свойственна жестокость. В Чили даже природа добрая, в Чили нет хищных зверей, и даже чилийская пума, а ведь это разновидность льва и достаточно кровожадное животное, так вот, даже чилийская пума никогда не кидается на людей».

«Да, да, — включилась в наш разговор Матильда, жена Неруды.— В Чили ведь нет ядовитых змей и вообще нет ничего ядовитого. В Чили человек может где угодно переночевать на земле, не опасаясь никаких насекомых, никаких пресмыкающихся».

Я вспоминала этот разговор на протяжении всей картины Кармена. Я все время видела добрые лица, добрые глаза незнакомых мне случайных людей, заснятых операторами в толпе на улицах городов, на митингах, в цехах заводов, на нефтепромыслах. А какое доброе лицо у Франциско Колоане, известного писателя, автора широко известных, глубоко человечных и добрых книг. В первой главе фильма Кармена Франциско Колоане с глубокой тревогой говорит об угрозе фашизма в Чили и во всей Латинской Америке. Он ненавидит фашизм, он непримирим к фашизму, но какое у него, однако, доброе лицо! А какой лучистой добротой светится Виктор Хара, когда он поет чилийцам свои чудесные песни! Его уже нет на свете, его уже растерзали и замучили до смерти, но его негасимая доброта сохранилась в кадрах фильма Романа Кармена. И, наконец, сам товарищ президент, сам Сальвадор Альенде, какая душевная истинная доброта исходит от этого человека, ныне ставшего кровавой жертвой чилийского фашизма. Вот они и вели себя как истые чилийцы, радовались победе на выборах, избранию на пост президента марксиста, социалиста, доброго человека Сальвадора Альенде, от души гуляли, плясали и пели в День независимости, ликовали в связи с тем, что им был подарен новый праздник — День национального достоинства.

А если вы станете возражать мне, доказывая, что все злодеяния, совершенные в Чили, начиная с кровавого вторника 11 сентября, и кровь товарища президента, и кровь Виктора Хара, и несчетные потоки крови других чилийских патриотов — все это дело рук таких же чилийцев, я решительно не соглашусь с вами. Нет, те, кто убил Сальвадора Альенде, те, кто разрушил президентский

дворец Ла Монеда, те, кто отрубил руки Виктору Хара, те, кто вешает, стреляет, арестовывает и подвергает пыткам лучших людей Чили, кто держит в заключении под угрозой кровавой расправы славного чилийца Луиса Корвалана,— нет, они не чилийцы, они не смеют называться чилийцами. Они — экстерриториальны и экснациональны, они принадлежат к зловещему племени, именуемому фашизмом, и нет, пожалуй, никакой нужды объяснять современному человечеству, что это означает. Человечество уже давно и надолго всей своей кровью усвоило это.

По моим представлениям, среди чилийцев долгое время бытовала уверенность в том, что в Чили фашизм невозможен, что у него нет корней, для него нет почвы. В конце шестьдесят второго года, когда я впервые приехала в Чили и впервые встретилась с Пабло Нерудой на его земле, в его столице Сантьяго, он показал нам, советским гостям, один дом на площади рядом с президентским дворцом и рассказал нам страшную и жестокую историю, трагедию, разыгравшуюся в этом доме много лет назад. В подворотне этого дома засел отряд фашистских молодчиков, начавший обстрел Ла Монеда. В намерения их входило перебить охрану президентского дворца, занять его и захватить власть в стране. Как они себе представляли дальнейшее, сказать трудно, ибо по приказу тогдашнего президента они все до одного были уничтожены.

— Из этой подворотни в течение нескольких дней потоком текла человеческая кровь и ее потом долго смывали с тротуара,— тихим и грустным голосом рассказывал Неруда.— С этого страшного дня в Чили никогда больше не объявлялся ни один фашист,— закончил он свой рассказ.

Эта кровавая трагедия произошла давно, в пору, когда президентом страны был первый Алессандри, проявивший столь категорическую непримиримость и уничтоживший семьдесят пять молодых людей — всю организацию чилийских молодых фашистов. Тогда, потрясенные рассказом Неруды, мы между собой толковали об этом событии. Неруда в этом обсуждении не участвовал, он слушал нас со свойственной ему невозмутимостью, и мне было ясно, что отношение свое к вопросу он выразил с исчерпывающей полнотой в своем коротком заключении: с тех пор в Чили никогда больше не объявлялся ни один фашист. Надо было слышать, какая с трудом сдерживаемая гордость звучала в этих словах.

Но все эти горькие дни, начиная с ночи с 11-го на 12 сентября, я часто вспоминаю тот день в Сантьяго, и рассказ Пабло, и гордое его утверждение о том, что в Чили нет фашизма, что он был уничтожен, вырван с корнем, затоплен без колебаний кровью тех семидесяти пяти молодых головорезов. И снова я припомнила этот ужасный эпизод, когда смотрела ленту Кармена, в которой он так часто и так глубоко, с такой острой душевной болью, вместе со зрителями, вместе со мной, вновь и вновь пытается вникнуть в то, что случилось, понять как это случилось, как и почему это могло случиться. Может быть, Сальвадор все же оказался слишком мягок,

«Чили. Время борьбы, время тревог»

чересчур мягок? Ведь он до последней возможности старался избежать кровопролития.

В раздумьях моих по этому поводу мне снова помог дорогой мой друг Пабло Неруда. Я вспомнила последнюю нашу с ним встречу, весной 1972 года, когда он, посол правительства Народного единства в Париже, уже больной и сильно сдавший, говорил мне своим негромким и всегда чуточку грустным голосом: «Быть послом — скучная работа для поэта... Но почему-то именно в этом скучном качестве я нужен сегодня Чили, я нужен сегодня Сальвадору, я нужен сегодня нашей доброй революции...»

Чилийская революция не хотела кровопролитий. Вспомним: один из первых декретов народной власти определил выдавать каждому чилийскому ребенку ежедневно бесплатно, за счет государства, пол-литра молока. Это в Чили, где совсем еще недавно была самая высокая детская смертность в мире. Добрая чилийская революция решила поспорить с этим фактом, и ей это, несомненно, удалось. А хунта в своем изуверстве, в своем упоенном стремлении восстановить старый порядок вещей также одним из первых своих декретов отменила эти добрые пол-литра молока. Так что, увы, есть надежда, что Чили скоро вернется к исходному положению — к самой высокой детской смертности в мире.

«Добрая революция»... Немыслимо страшной ценой доказал благородный человек Сальвадор Альенде, что революция может быть доброй, может свершиться путем доброго стремления уравнять людей в правах, добиться справедливого распределения благ, дать народным массам право и основание радоваться, петь и плясать на площадях их родной страны. Немыслимо горька и велика цена, которой заплатил Сальвадор Альенде, которой заплатила его маленькая страна за это. И горькая ясность, купленная ими, должна стать отныне драгоценным достоянием человечества, помочь ему на трудных поворотах его многострадальной истории. Отныне в арсенале борющегося за свои права человечества появилось еще одно драгоценное и бесценное оружие — опыт чилийской революции. Будем же трепетно и свято беречь память о том, кто ценой своей жизни утвердил его на земле, о светлом человеке Сальвадоре Альенде. Сжимается сердце, когда он уходит из последнего кадра, с душевной своей улыбкой произнося по-русски: «До свиданья, товарищи!» Увы, нам уже никогда не случится свидеться с ним, но светлый образ его останется на земле навеки — он поднимется памятниками во всех городах и поселках его борющейся родины, он будет рядом со всеми борцами за справедливость во всем мире, он встанет навеки в один строй с лучшими людьми нашей планеты, нашего мира.

Эти страницы я написала под свежим впечатлением фильма «Чили. Время борьбы, время тревог», только что законченного Романом Карменом с товарищами, но, дописывая их, я понимаю, что ничего, в сущности, не сказала о кинематографических достоинствах этой ленты, об искусстве людей, создав-

«Чили. Время борьбы, время тревог». Генеральный секретарь ЦК Компартии Чили Луис Корвалан

ших ее. Ну что же делать, я не кинокритик, да и Роман Кармен давно уже не нуждается в превозношении его высокого кинематографического мастерства. Но фильм Кармена так захватывает и потрясает, что зрителю просто не до того, чтобы вглядываться в кинематографическое искусство создавших его мастеров. Величайшая сила фильма заключена, по-моему, в том, что, не сообщая нам, в сущности, ничего нового, ничего, кроме того, что уже известно нам из газет, автор фильма передает весь этот материал зрителю, пропустив его через свое горячее человеческое сердце. Только так и творится истинное искусство.

А. Зоркий

«Иван Васильевич» меняет... экспрессию

«Иван Васильевич меняет профессию». (По мотивам пьесы М. Булгакова «Иван Васильевич»). Сценарий В. Бахнова и Л. Гайдая. Постановка Л. Гайдая. Операторы С. Полуянов и В. Абрамов. Художник Е. Куманьков. Композитор А. Зацепин. Звукооператор Р. Маргачева. «Мосфильм», 1973.

Итак, случилось еще одно несчастье. Еще одно литературное произведение известного писателя подверглось киноэкранизации.

Горестная картина! Плачет небо. Качаются на холодном ветру мокрые ветви деревьев. Прислонившись пылающим лбом к стеклу, по которому бьет осенний дождь, стоит опечаленный ценитель искусств и шепчет сокрушенно: «Ах, Иван Васильевич, Иван Васильевич! Что же это с тобой-то сделали?!»

Зададимся и мы этим вопросом: а в самом деле, что же такое сделали с беззащитной булгаковской комедией на экране?

Вот, пискнув, дернулось, как резиновое, игрушечное, ухо стрельца.

Вот на лестничной площадке огромного московского дома одуревший от ужаса, запутавшийся в своем царском одеянии среди детских колясочек, Иван Васильевич жалобно бибикает в клаксон педального автомобильчика.

Вот время с грохотом сдвигает стены между XVI веком и двухкомнатной квартирой изобретателя Тимофеева, а на полосатеньких обоях, словно вобрав в себя дрожь этого глобального катаклизма, покачивается на гвоздике картина «Иван Грозный и сын его Иван»...

Да нет всего этого в пьесе Булгакова!

Нет в пятидесяти восьми страницах булгаковской комедии и многих других эпизодов и сцен, с которыми столкнется зритель в ее экранном варианте.

Поэтому начнем с самого главного — с правомерности гайдаевского прочтения пьесы, с совпадения (или несовпадения) стилистики, комедийности и самого духа обоих произведений. Попробуем разобраться в том, потеряла или не потеряла на экране булгаковская пьеса? Надо ли нам плакать или — вместе со зрителем — смеяться?

Но прежде, для разминки, как в КВН, вот такая арифметическая задача.

Из пункта А и из пункта Б навстречу сатирической прозе Ильфа и Петрова вышли режиссер Швейцер и режиссер Гайдай. Каждый из них экранизировал по одному роману писателей, сняв по две киносерии. Спрашивается: чья экранизация лучше, точнее и ближе к романам?

Миллион компетентных зрителей ответит — экранизация «Золотого теленка». Миллион столь же компетентных зрителей — экранизация «Двенадцати стульев». А третий миллион, быть может, скажет: «Вот если бы за Ильфа и Петрова взялся третий режиссер имярек!..» И вы знаете, все «три миллиона» по-своему правы!..

Что же ближе прозе Ильфа и Петрова — сатирическая повествовательность или сатирическая гротескность, ирония или юмор, фантазия или изящный расчет? Все бли-

«Иван Васильевич меняет профессию». Тимофеев — А. Демьяненко, Иван Васильевич — Ю. Яковлев

ж е. И на десяток точных прикосновений режиссера Швейцера к экранизируемой прозе приходится десяток точных прикосновений режиссера Гайдая (впрочем, у обоих были прикосновения и неточные, нечуткие).

И они разные — эти прикосновения! Их разнит индивидуальность художника, который становится новым, кинематографическим соавтором произведения. Естественно, что от каждой экранизации мы ожидаем точности, а скорее в е р н о с т и прочтения литературного оригинала. Но не следует забывать и о том, что прочтение — это тоже творчество, несущее в себе приметы и черты режиссерской индивидуальности.

●

«Иван Васильевич» на экране изменил координаты — действие переместилось из тридцатых годов в наши дни.

Исчезли тесные московские дворики, раскрытые окна коммуналок, где «все на подоконниках лежат и рассказывают такую ерунду, которую рассказывать неудобно», исчезли патефоны, хрипящие радиорупоры, очереди за селедками, засаленные домовые книги, по-своему налаженное житье-бытье.

Конечно, вроде бы жалко терять благодатную для кинематографа фактуру, некогда облюбованную и М. Булгаковым, и М. Зощенко, и И. Ильфом вместе с Е. Петровым...

Однако очень важно помнить о том, что Булгаков отправлял на рандеву с опричниками в кошмарное историческое прошлое с в о и х современников. В этом и заключалась острота и комедийная соль его произведения. Сегодня же самый мир булгаковских героев стал для нас достаточно отдаленным прошлым. Машине времени, стартуя в царство Грозного, пришлось бы совершить еще один сложный вираж, преодолеть еще один барьер минувшего. Прозрачно ясный булгаковский сюжет усложнился бы, зритель основательно бы запутался в том, к т о и к у д а летит и, не дай бог, посчитал бы, что он имеет дело с историей, вовсе к нему не причастной.

Вот почему на экране возникла вся наша современная, «лепота» (как выразился, озирая Москву с балкона, царь Иван Васильевич), вот почему взметнулись московские небоскребы, помчались современные лифты и милицейские машины.

Итак, «Иван Васильевич» меняет координаты и атрибуты времени.

Процесс этот вовсе не механический. Он не сводится лишь к тому, что радиорупор

заменяется телевизором, патефон — магнитофоном, горный дубняк — столичной, управдом — активистом ЖЭКа. Меняются некоторые смысловые координаты. Машина времени переносит в прошлое несколько иной экипаж. И на экране начинает вырисовываться несколько иное произведение.

Поначалу отметим сценарную выдумку, которая органично перенесла сюжет из 30-х годов в 70-е, которая остроумно и «железно» соединила булгаковскую историю и гайдаевскую интерпретацию.

В поисках сближения с нашим временем, в поисках остроумной отправной точки для повествования авторы сценария В. Бахнов и Л. Гайдай «пристегнули» к сюжету «Ивана Васильевича» архипопулярного в зрительских массах Шурика, заставив именно его изобрести машину времени.

Кому был известен взлохмаченный изобретатель Тимофеев? Небольшому кругу читателей и театральных зрителей. А Шурика знали все! Студент и ночной сторож, герой той, помните, «кавказской кампании», один из популярных комедийных героев нашего времени, он, разумеется, мог изобрести и машину времени. И уже с этого забавного предположения началась новая кинокомедия.

Поставив столь неожиданный, броский, эксцентрический автограф на старой театральной рукописи, кинорежиссер Гайдай тем самым как бы заявляет свое право: по-своему читать и интерпретировать текст, по-своему смеяться, перенося его на экран.

«Иван Васильевич меняет профессию»

«Иван Васильевич меняет профессию». Иван Васильевич — Ю. Яковлев

●

«Иван Васильевич» меняет... экспрессию.

Азбука гайдаевского киноязыка — эксцентрический трюк, каламбур, мгновенный аттракцион, фокус — стремительный, броский, парадоксальный.

Вот дантист Шпак склонился над пациентом. Мгновение — и словно отбойный молоток заработал во рту у бедняги. Ходят ходуном волосатые руки эскулапа, ходит ходуном зубоврачебное кресло — вибрация преувеличена в тысячу раз, извлечена наружу — в зрительный зал комедии.

Отчаянно мяукающего черного котенка засасывает с хвоста пылесос. Освободившись от дьявольского притяжения, котенок оголтело вскакивает на карниз и сваливается оттуда в аквариум с рыбками. Шурик пытается завязать в узел обезумевшего домашнего зверя — тот вдруг исчезает, странным образом превращаясь... в «кошачий узор» на полотенце.

Вот резкий и энергичный монтажный стык: с черно-белых кадров, с лежащего на полу после взрыва контуженного Шурика — на яркий цвет, на синее Черное море, на белоснежные корабли, на длинноногую Зиночку, поющую об ослепительной любви землян XX века, на вдохновенно созидающего свой очередной шедевр кинорежиссера Якина.

У Гайдая юмор задиристый, ярмарочно-звонкий. И, естественно, что рождает он в зале точно такой же отзвук. На лучших, самых смешных сценах «Ивана Васильевича» у зрителя — помните чеховское определение — от хохота отскакивают все пуговицы на жилетке.

В одном из романов Чапека существовал герой, пальцы которого физически ощущали энергию, скрывающуюся в статике окружающих предметов. Кажется, тем же даром (только в комедийном плане) наделен Гайдай. Он взрывает статику с энтузиазмом и непреклонностью Шпака, помнутно включающего свою бормашину. Пластику обыденных бытовых движений режиссер энергично переводит в пластику эксцентриады.

Вот Жорж Милославский безуспешно пытается вскрыть сейф в квартире дантиста Шпака. Эта вполне бытовая процедура становится цирковым аттракционом: мелькают отмычки, руки, театральная физиономия жулика; каскадная музыка словно хохочет над неудачником, камера бойко осматривает интерьер, походя сравнивая прелестные формы античных мадонн и современных манекенщиц...

Чисто гайдаевская киносценка!

Вот в царскую палату входит шведский посол со свитой. И тотчас начинается аттракцион — каскад поклонов, пританцовываний, реверансов, а музыка, смеясь, подсказывает: ведь это же «собачий вальс» фальшивых любезностей, смехотворных условностей парадного этикета.

Обращаясь к пьесе Булгакова, Гайдай отыскивает скрытые узлы движения, прощупывает паузы, «развинчивает» реплики и ремар-

ки и, обнаружив в них колесики и винтики эксцентрического механизма, пускается в стремительный, лихорадочный, пестрый, вовсе не булгаковский бег.

Мчатся опричники, мчатся милиционеры, мчатся по лестницам Шурик и Иван Васильевич (их бег стилизован под пластику немых лент), мчится на черном киностудийном авто режиссер Якин с мимолетной спутницей жизни, мчатся Бунша и Милославский, мчатся санитары...

В пьесе действие замкнуто в локальные ремарки: Бунша, кидаясь на стену, требует прекращения опыта; зловещий шум и набат; в окно влетает стрела; грохот в дверь, голос «Отворяй, собака!»; грохот; Милославский надевает кафтан; Бунша надевает царское облачение; дверь раскрывается, вбегают опричники и с ними дьяк. Остолбеневают.

Гайдай на этой основе дает целый разворот комедийных событий, стремительно разматывает длинную ленту киноэксцентриады.

Кинематограф разламывает тесный коробок сцены — мы выходим на площадь перед Кремлем, видим опричников, суматошно идущих на штурм царской палаты. Постановщик искусно и смешно отыгрывает детали: сразу несколько стрел, пущенных «покойниками», как полагает поначалу жэковский активист, с визгом впиваются в стену над головой Бунши, пришпиливают его шляпу, и та, выразительно покачавшись, падает ему на голову.

Смешные, увлекательные кадры связаны, как всегда, с погоней.

... Неожиданно беглецы и опричники оказались рядышком, бок о бок на какой-то высоченной арке; раз! — Бунша и Милославский, перекрестясь, приготовились к отчаянному прыжку; два! — опричники, как горох, посыпались вниз; три! — Бунша и Милославский остались преспокойненько стоять на арке... И снова понеслись в карьер!

Вот снятый на самом общем плане пробег по галереям Кремля. Вдоль белых стен весело, мультипликационно мелькают красные фигурки опричников. Проносится погоня мимо Бунши, присевшего в изнеможении и чудом каким-то оказавшегося схожим с одной из церковных скульптур. Проносится погоня мимо Милославского, столь же изящно и скульптурно вписавшегося в кремлевский интерьер... Еще не успел смолкнуть хохот зрительного зала, а Бунша уже взлетел на колокольню, запутался в веревках, и загудели колокола, вызванивая малиново «Чижик-пыжик» и... «Подмосковные вечера».

«Иван Васильевич меняет профессию». Милославский — Л. Куравлев

Подобные эксцентрические аттракционы разматываются по всему полю картины. Они слагают самое сильное, самое смешное в гайдаевских лентах — их комедийную динамику, ритм.

Здесь подлинная стихия гайдаевской комедийности.

Леонид Гайдай, на мой взгляд, не принадлежит к тем мастерам кинокомедии, которые как бы растворяются в материале, всякий

«Иван Васильевич меняет профессию». Царица — Н. Маслова, Иван Васильевич — Ю. Яковлев

раз заражаясь своеобразием литературных оригиналов. Напротив, заметьте, как сблизил на экране Гайдай столь разные произведения — «Двенадцать стульев» и «Ивана Васильевича». В кинематографическом контексте «Двенадцать стульев» И. Ильфа и Е. Петрова ближе к «Ивану Васильевичу» М. Булгакова, чем к «Золотому теленку», которого экранизировал М. Швейцер, ближе именно соавторством Гайдая.

Дело в том, что Гайдай любит и умеет снимать совершенно определенный, ясно очерченный тип кинокомедий. И для него снять фильм чисто «по-ильфовски» или чисто «по-булгаковски» так же неинтересно, а то и невозможно, как снять комедию «по-рязановски» или «по-пырьевски». Вот почему, облюбовав литературный материал, режиссер семимильными шагами начинает двигаться от него к себе, к своему, гайдаевскому способу прочтения сценария, пьесы, книги...

Это вовсе не означает неизбежность удаления от литературного первоисточника. Оригинальность и индивидуальность прочтения может и приближать нас к оригиналу, открывая в нем новые, до поры до времени скрытые от глаз грани. И там, где гайдаевские краски точны, где гайдаевская эксцентрика безупречна — там в фильме столь же выразительный (только новый, кинематографический) язык булгаковского «Ивана Васильевича».

У Булгакова Иван Васильевич, перенесясь в наш век, поначалу «на чердаке орет» вовсе невидимый зрителю. У Гайдая же он, конечно, несется опрометью по лестницам дома, вскакивает в лифты, отворяет их «крестом животворящим», воюет половой щеткой, как царским посохом... И эта партитура действий, экспансивно развернутая на экране, подобно многим, уже упоминавшимся мною эксцентрическим эпизодам,— прямое попадание в булгаковскую комедийную фантасмагоричность.

Такие прямые попадания — это всякий раз новые волны смеха в зале, это заметное увеличение общей массы смешного в комедии. В экранном «Иване Васильевиче» рядом с россыпью истинно комедийных разговорных сцен существует россыпь истинно комедийных немых эпизодов.

●

Выше говорилось о том, что решение авторов перенести исходное действие кинокомедии в сегодняшний день разумно и оправдано.

Однако в этой переброске по-настоящему

повезло лишь двум персонажам: Шурику и Ивану Васильевичу.

Шурик, став действующим лицом кинокомедии, пережил, пожалуй, самые удивительные приключения в своей жизни. Иван Васильевич встретился с бытовой техникой наших дней, и она предоставила ему много поводов для комедийно отыгрываемого изумления. Лифт и телевизор, магнитофон (включаемый, помните, несколько неожиданным образом) с песенкой Высоцкого, репинская репродукция и современный спортивный костюм — все это дало материал для новых остроумных блесток, украсивших киноповествование.

Но, увы, в сегодняшних эпизодах у Гайдая нет столь наблюдательного и иронического поводыря, как Булгаков.

В подъезде высотного дома герои сатирической пьесы мельчают (разумеется, как комические персонажи), теряют социальные характеристики, становятся вполне ординарными персонажами ординарного киноводевиля.

Бунша, лишившись даже своей скромной административной должности (а вместе с ней и «административного восторга»), глядится довольно бесцветным персонажем. Жорж Милославский смотрится всего лишь экзотическим жуликом, заглянувшим «на дело» из тридцатых годов.

На экране показана не среда, а компания. И не случайно, что в огромном московском доме царит почти вакуумная пустота. В доме удивительно чисто и поразительно пусто — в нем словно бы вместе с лестницами и полами пропылесосили... сатиру.

К счастью, эпизоды эти в кинокомедии носят экспозиционный характер. К счастью, очень скоро на современном горизонте появляется Иван Васильевич, и тотчас парадоксальность ситуаций начинает высекать живые искры из персонажей. К счастью, Шурик без проволочек отправляет комедийных героев в прошлое, а там... там поправка на тридцать лет, право же, не столь существенна.

Конечно же, самое смешное, истинно гайдаевское и, как это ни странно, истинно булгаковское в кинокомедии — это цепь приключений, разворачивающихся в прошлом. Здесь мир булгаковской сценической фантазии развернут кинематографически, остроумно передиктован в яркое эксцентрическое действо. Чего стоят — об этом мы уже говорили — пробеги по галереям Кремля опричников и «демонов», спасающихся от погони. Чего стоит отъезд опричников «на рать», когда гремит над конницей молодецкая, суровая и до чертиков смешная песня: «Кап, кап, кап... Из ясных глаз Маруси капают слезы на копье»!

А велпколепное царское застолье с махонькой кучкой «заморской» баклажанной икры на огромном блюде и леденящими душу домашними закусками! А появляющиеся в боярском собрании царь-Бунша и Жорж Милославский! А эстрадный номер гусляров, которых Милославский заставляет исполнять нечто темпераментно-магомаевское! А танцульки в царских хоромах!..

...Спектр «исторических» приключений Бунши и Милославского в общем-то невелик: опасности и стремление порезвее драпануть от опасностей, искусы и желание послаще куснуть от всякого куска, будь то черная икра, сдобная царица или хотя бы даже державный престол. Из всего этого и слагается короткая жизнь наших отрицательных героев, которую они проживают искренне и простодушно, оставляя после себя ровное и... пустое место.

Если Юрий Яковлев словно скучает, мается, играя там, в XX веке Буншу — назойливого зануду без определенных занятий, то в царских палатах он расправляет крылья. Его панический звонок в милицию на трепетном «разломе двух эпох» («не могу жить без милиции ни одной секунды!»), его смиренная подпись под царским указом: «п. о. царя Ивана Грозного» и жэковская печать, жирной кляксой украсившая благородный пергамент, его ужас перестраховщика и восторг новоиспеченного самодержца... В забредшем в XVI век жэковском активисте Бунше стародавние соблазны пропускаются через жалкие терзания его обывательского духа. И это очень смешно. А когда пышное застолье,

да изрядная доза кардамонной, да близость царицы Марфы развязывают язык Бунше и заставляют его выразить классовую солидарность с крымским царем, мы понимаем: сатирический портрет обывателя написан, булгаковский злой комизм вернулся на экран под веселый перезвон гайдаевских шутовских колокольчиков.

Жорж Милославский (Л. Куравлев), наоборот, против пьесы оказывается более принципиальным политиком, чем Бунша-Грозный, и ни в какую не хочет уступать шведам Кемь.

Это новая и довольно изящно отредактированная черточка! Однако тонко и дальновидно направляя деятельность царя-Бунши, общего выражения их двойного портрета она не изменяет: Жорж Милославский в царских покоях ворует еще энергичнее и несравненно удачливее, чем в квартире дантиста Шпака...

Наконец, дьяк (С. Крамаров). В нем воплощена такая радость и полнота холуйского бытия, такая готовность отбивать лбом поклоны, такая гордость за царский пир и за царский гнев («был у нас один толмач-немчин, да мы его анадысь в кипятке сварили»), что если Жорж Милославский плавает в XVI веке, как рыба в воде, то Федя-дьяк млеет, как карась в сметане.

Короткое путешествие авторов кинокомедии по стогнам современности не обошлось без ощутимых потерь. Зато переброска с современного плацдарма в XVI век оказалась весьма остроумной и плодотворной.

Некоторые эпизоды фильма в этой части к тому же можно рассматривать, как необычную эксцентрическую ретроспекцию — из прошлого в сегодняшний день. Вот почему, говоря о том, что «Иван Васильевич» меняет экспрессию, я имел в виду не только смену внешних выразительных средств.

Как и во многих эксцентрических кинокомедиях, в «Иване Васильевиче» не содержится прямого назидания, натужной, венчающей историю морали. Но когда перед зрителями проходит пестрая вереница комических или гротесковых персонажей, мы узнаем в них (с улыбкой!) и нечто реальное, знакомое нам, увы, по жизни.

●

Так потеряла или не потеряла пьеса в экранизации? Поставив этот вопрос, я не стремлюсь к однозначному ответу на него. Просто я хотел напомнить и развить элементарную (как мне кажется) мысль: в искусстве экранизации (и, быть может, в особенности экранизации комедийной) художник всегда отражается в другом художнике, произведение отражается в другом произведении...

Я и постарался показать, как это происходило с «Иваном Васильевичем».

В. Михалкович

Ложе канонов и русло жизни

Детектив принято ругать. Его ругают давно, долго и — воспользуемся словечком Бабеля — смачно. И, скажем сразу же, в большинстве случаев вполне резонно. Хороших детективов мало, размножение же плохих детективов не может не вызывать раздражения. Тем более что возрастание числа примитивно скроенных криминальных историй в репертуаре кинотеатров не может не навести на мысль о почти столь же интенсивном сокращении числа картин, посвященных другим темам, несоизмеримо более для нас важным.

И все же, хотя и весь жанр целиком и отдельные его образцы подвергаются критической анафеме, от них не оставляют камня на камне, их стирают в порошок — в общем, производят над жанром массу решительных и трудоемких операций, которые стали чем-то вроде критической моды, незаметно, чтобы детектив после такого афронта объявил о самороспуске и самоликвидации.

Однако ничего такого не происходит, наоборот, становится ясно, что живучесть жанра определяется не инерцией, не злой волей кучки режиссеров, а по всей вероятности, общественной потребностью видеть на экране ленты подобного рода (разумеется, ленты хорошие, серьезные, представляющие жанр на его оптимальном уровне, а не на том, на каком эти ленты сейчас обычно делаются).

В чем же состоит эта потребность? И почему она так часто эксплуатируется, скажем мягко, не самым добросовестным образом?

Чтобы ответить на этот вопрос, нужно прежде всего опровергнуть предположение, высказываемое иногда на Западе, что в основе интереса к детективу лежит некий единый порыв аудитории к жанру, порыв, не зависящий ни от географии, ни от социальных условий. Мы твердо убеждены, что такой монолитности не существует, поскольку распространенность детективов в каждом отдельном случае вызывается особыми причинами, своими общественными факторами, и социальные функции детектива, скажем, у нас и на Западе принципиально разные.

В одной ученой книге мне пришлось прочесть, что сюжетную основу детектива составляет преступление, и что на Западе, «с точки зрения отдельного буржуа, оно есть борьба за перераздел денег, капитала». Но вот к детективному жанру в советском кино и литературе этот тезис совершенно неприложим. У нас, где исчезло фактическое социальное неравенство, исчезли и основания для такого «перераздела».

Количество преступлений в буржуазных странах неуклонно растет — этот факт констатируется всеми и давно. Преступление здесь, по существу, имеет тенденцию превращаться в терпимую и неизбежную сферу жизнедеятельности, в особую отрасль «общественного производства». Преступлением занимался определенный круг лиц — замкнутый и организованный. Преступление перестало быть атрибутом «сна», расползлось по всем ступеням общественной иерархии.

Кроме того, мысль о перераздела как бы автоматически предполагает всеобщность участия в подобном «занятии». Каждый может стать здесь жертвой (конечно, если располагает материальными к тому предпосылками) и каждый есть потенциальный кандидат на амплуа делителя (не в ущерб себе). Преступление в буржуазном обществе оказывается «игрой между своими», где каждый заранее согласен с ее правилами и целями, где каждый участник может оказаться по ту или иную сторону барьера, то есть быть среди «нападающих» или среди «защиты» и с легкостью менять «поле». Именно об этом говорит американский писатель Раймонд Чендлер, один из создателей так называемой «круто сваренной школы» детектива: «Преступление и правосудие это две стороны одного и того же грязного доллара».

Такую амбивалентность западный детектив ощутил уже на заре своего существования: у второго после Эдгара По «отца жанра» — у Эмиля Габорио в романе «Господин Лекок» заглавному герою, обладавшему высокоразвитым даром комбинатора, приятель говорит, что он, герой, может стать или выдающимся преступником, или извеетным сыщиком. Для обеих ролей Лекок одинаково годен, и дилемму может разрешить только личный выбор.

О том же свидетельствуют и романы Агаты Кристи. Преступник в них неотличим от других персонажей — столь же респектабельных и солидных, как и он сам. Ощущение взаимозаменяемости усиливается еще сюжетом, когда подозрения перебрасываются с одного действующего лица на другое: то, что совершилось, могло быть делом рук каждого — такая подспудная мысль рождается при чтении.

И приходишь к убеждению, что в западном детективе от других персонажей преступник отличается не чем иным, как самим преступлением. Оно становится индивидуальной характеристикой действующего лица, характеристикой, оказывающейся в одном ряду с другими приметами — манерой одеваться, например, словами-паразитами или страстью коллекционировать какие-либо вещи. Пре-

«Черный принц». Бийчук — А. Калягин, Зорин — В. Санаев, мать — М. Синельникова

ступление — примета одна из многих — как бы выявляет в детективе всеобщую свою приложимость в буржуазном обществе, оно может кочевать от человека к человеку, передаваться, им можно обмениваться, как это делают герои картины Хичкока «Незнакомцы в поезде».

Преступление в западном детективе есть то, с чем может столкнуться каждый и в качестве объекта и в качестве субъекта действия. Поэтому на Западе в криминальном жанре господствует взгляд на преступление «изнутри»; оно осознается как та неизбежная данность, с которой человек вынужден встречаться повседневно, в которой живешь или которая ждет тебя в самом недалеком будущем.

Советский детективный роман или фильм такую взаимозаменяемость объекта и субъекта полагает за гранью возможного. Преступник и остальные персонажи здесь несовместны. Каждое детективное произведение у нас, исходя из существующих законов советской нравственности, морали, дает прямо или выражает метафорически ощущение, что есть в мире неделимая целостность — общество, а нарушитель закона ставит себя вне этой целостности, он выходит за ее пределы сознательно или по воле обстоятельств. И как понятны чувства писателя, автора очерка о правонарушителях, который заканчивает рассказ о преступлении признанием: «Я шел по городу, захаживал в парки и книжные магазины и наслаждался нормальной жизнью, ощущая все полнее радость возвращения от патологии к норме» («Литературная газета», 14 сентября 1973 года).

Советский детективный фильм никогда не предупреждает публику о возможной «смене ролей», не оставляет зрителя, как это бывает в западном детективе, в панической готовности к тому, что смена эта неминуема, что в любой момент она может свершиться. Советский детективный фильм дает каждому в зале шанс идентификации с нормой, с обществом в его монолитности. В появляющихся у нас произведениях этого жанра акцентируется не само преступление, а усилия по его преодолению, по его исключению из нашей социальной общности. В наших серьезных лентах есть незыблемое ощущение нормы, которая непоколебимо стоит за человеком, поддерживает его и к которой человек всегда может вернуться.

●

Детектив всегда или почти всегда основан на двух сменяющих друг друга и взаимоисключающих эмоциях: на драматизме, напряженности сюжетных событий и на снятии этой напряженности, на чувстве облегчения. Но обязательность такого эмоционального спектра представляет собой трудный искус для художников, вызывает соблазн каждый раз искать драматические черты не в самой действительности, а нагнетать их механически, путем различных сюжетных трюков и ухищрений, с реальностью ничего общего не имеющих. То же самое можно сказать и о снятии напряженности: порой она ликвидируется не потому, что для этого есть реальные возможности, а только потому, что так требует жанр: логика действия в таких случаях приносится в жертву некоему механически исполняемому ритуалу.

Недавно вышедшая картина «Меченый атом» (сценарий Ф. Шахмагонова, постановка И. Гостева) в точности подтверждает эту мысль. Сюжет фильма несложен — детективно несложен: группа полковника Дубровина «идет по следу» опасного шпиона и диверсанта. Диверсант все время петляет, изворотливо уходит от преследования, но кроме этой «жизненно важной задачи», он должен выполнить еще одну, не менее важную — создать шпионскую сеть, используя скрывающихся от правосудия пособников гестапо. Имена людей, которых диверсант наметил в помощники, Дубровину и его группе удается установить, но на первых порах, куда бы ни явились чекисты, оказывается, что шпион (его имя — Сальге) уже здесь был. «Он опережает нас на два-три дня!» — в сердцах восклицает один из сотрудников Дубровина. Потом разрыв удается сократить, даже ликвидировать — чекисты теперь не «идут по следу», а, как говорится, держат руку на пульсе событий.

Но вот смотришь картину и думаешь: здесь как будто имеется все, что детективному фильму положено — есть изворотливый преступник, который не дает герою успокоиться и тихо подремать над скоросшивателем, есть погоня, есть аналитические заключения, не лишенные проницательности. И в то же время тебя не оставляет подспудное беспокойство: что-то здесь не так, ибо серая унылость проступает во всей этой детективной суматохе. Потом с удивлением замечаешь: хорошему актеру Георгию Жженову, исполняющему роль полковника Дубровина, в фильме нечего играть. Он движется в меру решительно и целеустремленно, говорит написанные в сценарии слова, но живинка, «огонек» и в пластике и в репликах отсутствуют. Когда по ходу дела в очередной раз на экране появляется Дубровин, тут же возникает ощущение: вот сейчас, сказав нужную фразу, актер подмигнет в зрительный зал, чтобы доверительно сообщить публике: «Не извольте беспокоиться. Все, что вы видите — это понарошку».

И в самом деле, Жженов в роли Дубровина с профессиональной точки зрения поставлен в положение отчаянное. Он поставлен — выражаясь метафорически — в положение продавца лопнувших воздушных шаров.

Из воздушных шаров — сюжетных действий и поворотов «Меченого атома» человеческое содержимое улетучилось, по всей видимости, еще на стадии сценария. Он задуман и выполнен как цепочка перемежающихся «выходов». В «Меченом атоме» фабула движется по строго заведенному порядку: сначала шпион, потом — наши. Сальге совершает очередной свой ход — разделывается с нежелательным свидетелем, угоняет машину, ускользает от погони и неизбежно оставляет при этом множество улик. За ним на экран врывается Дубровин и его сотоварищи, и им не остается ничего иного, как подбирать улики. У персонажей картины отнято самое прекрасное человеческое действие — размышление. Герою незачем угадывать следующий ход противника, ибо зритель уже знает этот ход и ждет от Дубровина ответного. Попробуй теперь Дубровин размышлять, и зритель — вполне справедливо — сочтет его мямлей.

Своими сюжетными реалиями фильм «Шах королеве бриллиантов» (авторы сценария В. Кайяк, М. Стейга, Л. Вольф, режиссер

А. Бренч) отличается от «Меченого атома»; лишь одним он сходен с ленфильмовской картиной — полным забвением человеческого содержания представленной нам детективной суеты. Здесь фабула также распадается на несколько «ритуальных действ», выполняемых только потому, что таковы «требования жанра». Но есть в «Королеве бриллиантов» и нечто парадоксальное, это то, что, будучи верными канонам детектива, авторы в то же время используют их так, что каноны эти превращаются в собственную противоположность.

Поначалу все идет, как и положено в уважающем себя детективе: просторная и довольно пустая квартира, но по каким-то неуловимым признакам ощущаешь, что она перестала быть жилой, что здесь поселилась смерть. И действительно, на полу в неестественной позе лежит мертвая женщина, лицо ее обезображено серной кислотой. Начинается расследование: судебно-медицинские эксперты, оттиски пальцев, осмотр предметов. Обычно эпизод этот считается скучной необходимостью, хотя в нем можно было бы найти массу кинематографически выразительных деталей. На этот раз камера внимательна к деталям следственной работы, но как-то безучастно внимательна, всего лишь фиксируя происходящее.

При осмотре отмечено несколько противоречащих друг другу деталей; убитой предположительно считается владелица квартиры — Алида Грубе, подозрения падают на ее жиличку — девушку из провинции Зенту Лазда, которая накануне в спешке покинула Ригу.

Опытный зритель детективов знает, что подозрительных лиц должно быть несколько. Публике обычно представляют несколько кандидатов в преступники, причем представляют почти одновременно, и зритель на свой страх и риск должен решить, кому улики приходятся, так сказать, «впору». Но здесь обязательны два условия: зритель должен иметь возможность выбора одного действительного виновника среди нескольких предполагаемых; и второе — зритель должен иметь условия, чтобы осуществить этот выбор.

Традиционная вера, что любитель детективов путем умозаключений и стройных силлогизмов отыщет преступника, отнюдь не соответствует действительности. Кочующий из одного ученого труда в другой почтмейстер из какого-то английского городка, читающий только первые главы повести, а затем безошибочно решающий криминальную загадку, известен в единственном числе. Тем более такая рассудительность неосуществима в кинозале, где один кадр второпях, без перерыва сменяет предыдущий, не оставляя времени на раздумья.

Кинозритель — гораздо щедрее, чем читатель — привлекает на помощь не логику, а интуицию, учитывает манеру держаться, свойственную персонажу, его характерологические качества, массу второстепенных и, казалось бы, не имеющих отношения к делу черт. Впрочем, в том, что детектив прививает умение различать зло и порок даже в самом их неприметном, будничном выражении, как раз заключается общественная педагогическая роль картин такого рода. Но, чтобы ее осуществление стало возможным, нужно, чтобы изображенные персонажи раскрывались перед нами в своих человеческих качествах, в своих стремлениях, интересах и склонностях. Иначе они останутся лишь винтиками абстрактного, развивающегося исключительно по воле сценаристов действа.

В «Королеве бриллиантов» несколько подозреваемых, но в действии они появляются поочередно, один за другим, как телеграфные столбы у дороги — мелькнут и уходят в небытие. Правом выбора зритель здесь не располагает — он вынужден послушно плестись за следствием и верить на слово авторам, когда они вдруг перекидывают подозрения работников прокуратуры и угрозыска (а вместе с тем и наши) с одной жертвы на другую (чаще всего невинную). Проконтролировать следователя Долмане и милиционера капитана Соколовского с помощью своего зрительского чутья мы не можем — о подозреваемых мы получаем сухие, протокольные сведения да юридически обоснованные улики; в своих человеческих качествах как лич-

ности персонажи картины — по воле авторов — остаются нам неизвестны.

Намерения создателей фильма ясны и элементарно очевидны — им хотелось как можно дольше потомить зрителей, как можно дольше подержать их в неизвестности, но при этом авторы собирались не отступать и от канонов жанра, собирались продемонстрировать свою детективную эрудицию. В результате они очутились в той сравнительно редкой ситуации, когда и волки оказались не сыты, и овцы — не целы. Детективная завязка потеряла смысл, ради которого она и была изобретена; томление зрителя скоро угасает, и он остается равнодушным к затянувшемуся мельканию гипотетических виновников.

Авторов подводит еще и эрудиция. Слабости картины усугубляются введенной в сюжет «игрой в Перри Мейсона». Героем целого цикла романов американского писателя Эрла Стенли Гарднера является адвокат Перри Мейсон, который из книги в книгу неизменно пускается в расследование уголовных дел, ведущееся параллельно официальному.

В «Королеве бриллиантов» неожиданно возникает его коллега и последователь — адвокат Робежниек, защитник первой из подозреваемых — Зенты Лазда. Если вначале появление этой фигуры было хоть как-то оправдано — адвокат стремился (это мы узнаем впоследствии) снять необоснованные обвинения с подзащитной, то в дальнейшем развитии действия, когда девушка целиком очищена от подозрений (практически, помимо Робежниека), любительские подвиги адвоката на ниве сыска теряют всякий смысл. Тем более что авторы упорно скрывают цели его поступков, нагнетают загадочность, специально выбирают актера с холодным, зловещим лицом, так что несчастный адвокат вскоре сам превращается для нас, зрителей, в одного из главных подозреваемых, удлиняя и без того растянутый их список. Авторы сознательно играют на нашем неведении относительно подлинных намерений Робежниека и лишь в финале огорошивают вестью, что эти намерения были вполне благородными. В общем, миссия латвийского Перри Мейсона — не по сюжету, а на деле — кончается плачевно: Робежниеку не пришлось утереть нос официальному следствию, а удалось лишь послужить безжизненной и безвольной пешкой для авторской игры со зрителем в «кошки-мышки».

Здесь мы можем позволить себе сравнение. Вскоре после «Королевы бриллиантов» на экран вышла картина, в которой сюжетные реалии близки, а в чем-то даже тождественны латвийскому фильму: и там и здесь ставкой, добычей преступников оказываются драгоценные камни; правда, в отличие от безвестных бриллиантов Алиды Грубе, алмаз из ленты А. Бобровского «Черный принц» удостоился редкой чести — он имеет собственное название, попал в сводные реестры наиболее знаменитых драгоценностей и стал известен всем крупнейшим ювелирам за границей. Несколько десятилетий лежал «Черный принц» за изразцом кафельной печки-голландки в деревянном, допотопном домишке, доживающем свой век на окраине русского областного города. Домик принадлежал когда-то купцу-миллионеру Пузырину, и, запрятанный владельцем алмаз преспокойно пылился, пока его тайну не узнал преступник-рецидивист по кличке Хряк. Алмаз был похищен, хранитель его тайны Водовозов убит, в дело включилась милиция. Как и в «Королеве», преступники устраивают все так, чтобы подозрения пали на невиновного. В «Черном принце» им оказывается бывший вор, а ныне честный труженик Тимофей Емцов.

Несмотря на исключительность завязки (алмазы с таким реноме, как у «Черного принца», на дороге не валяются), фильм рождает ощущение достоверности происходящего, то есть рождает чувство, что действие здесь соразмерно характерам персонажей, из них, характеров, вытекает, ими определяется, и персонажи, следовательно, уже не являются роботами в хитроумной и отвлеченной сюжетной конструкции.

Если в «Шахе королеве бриллиантов» для зрителя была очевидной искусственность, условность среды действия, если на первый

план выступала «детективная игра», то «Черный принц» как раз привлекает правдой изображаемого — правдой человеческой, нравственной.

Герой, ведущий в «Черном принце» расследование — полковник Зорин,— второй раз появляется в фильмах Бобровского. Это, пожалуй, единственный в нашем кино удачный пример серии, основанной не на развивающейся и продолжающейся ситуации (как в популярном «Щите и мече»), но основанной на персонаже, переходящем из одного законченного сюжета в другой. В этом случае требования к сквозному герою предъявляются повышенные.

В произведениях приключенческого и детективного жанра, как правило, царит своеобразный принцип экономии — действующие лица почти полностью очерчиваются своим действием, своей функцией в сюжете. Вне ее персонажи как бы не существуют, по сути, начисто лишаются права на автономное, самоценное бытие. Поэтому и в памяти они остаются не как личности, а лишь как функция сюжета — как защитник справедливости, преступник, неудачник и т. д. и т. п.

Сквозной герой такой детективной серии, напротив, освобождается от диктата фабульного действия, он должен быть значим и многогранен вне зависимости от ситуации — она уже не определяет персонаж целиком. Более того, одним сюжетным событием характер героя не исчерпывается; героя, как говорится, должно хватить на несколько разнородных событий; для каждого нового происшествия должны остаться какие-то человеческие качества персонажа, не раскрытые прежде. Герою серии необходимо быть чем-то вроде месторождения полезных ископаемых, которое можно разрабатывать бесконечно.

Полковник Зорин в «Черном принце» как бы соткан из противоречивых черт: он угрюм, немножко нелюдим и в то же время добр; он может быть жестким, непримиримым, так же как и мягким, всепонимающим, чувствующим слабости человека, способным тонко, неназойливо подвигнуть споткнувшегося на преодоление своих слабостей. По сравнению, скажем, с предыдущим фильмом А. Бобровского — с «Возвращением «Святого Луки» — полковник Зорин испытал известную эволюцию: там ему приходилось вращаться в непривычной обстановке — в среде музейных работников, реставраторов старинной живописи, среди самой этой живописи, окруженной всеобщим пиететом. Полковник робел, чувствовал какую-то скованность. Здесь, в «Черном принце», Зорину приходится встречаться с людьми знакомыми — лично знакомыми или известными, так сказать, по аналогии, поскольку они подобны тем, с кем полковник имел дело раньше. В привычной атмосфере Зорин оказывается вовсе не лишенным юмора, способным иронизировать.

Но как бы ни были важны и привлекательны эти переливы зоринского характера, отлично учтенные и обыгранные В. Санаевым, первостепенное значение имеют не они, а нечто другое. Душевный склад полковника у В. Санаева, играющего удивительно вдумчиво, не на ситуациях, а на их аналитическом осмыслении, кажется и самостоятельным, не зависящим от предложенных обстоятельств и в то же время идеально с ними гармонирует. Дело, которое ведет полковник, движется без поразительных и неожиданных поворотов, упрямо и солидно направляется к финалу — есть в этом деле, в сюжете нечто от самого Зорина, такого же солидного и ясного во всех своих поступках. Все загадочное, исключительное полковник переводит на язык человеческих побуждений, интересов и страстей, которые ему досконально известны, и соответственно с этим происходит снижение, обытовление исключительного: в сцене, когда алмаз бандиты передают скупщику, знаменитый драгоценный камень прячут от милиции в дешевенькую нарпитовскую горчичницу, и такая «оправа» кажется внимательному зрителю насмешкой над «Черным принцем».

У алмаза в картине есть и другая «оправа», человеческая — та среда, в которой могли осуществиться махинации с камнем. Самыми запоминающимися в ленте Бобровского становятся сцены, мало движущие интригу, как

бы монологические, где люди, так или иначе связанные с «Черным принцем», говорят о себе, о своей жизни или, напротив, в потоке слов пытаются скрыть свой интерес или свое участие в деле. Это эпизод с Пузыриным, сыном купца-миллионера, первого владельца камня. Из повествования наследника о своей судьбе (роль эту интересно ведет А. Панков) возникает портрет человека, надеявшегося в молодости на большие деньги, на шикарное времяпрепровождение, но потом, когда деньги неожиданным и загадочным образом уплыли, смирившегося, убедившего себя, что богатство ему не нужно, даже запугавшего самого себя. Пузырин стремился жить скромно, не привлекая к себе внимания, и так дотянул до пенсии в должности заведующего баней. Поэтому, когда на сцене появляется алмаз, когда раскрывается тайна исчезнувших миллионов, Пузырин чувствует лишь усталое любопытство к этому предмету, вобравшему в себя все его миражи о счастливой жизни — миражи, с которыми Пузырин всю жизнь боролся, но от которых так и не смог внутренне освободиться.

Иной представитель «оправы» — Даниил Андреевич Бийчук в отличном исполнении молодого артиста А. Калягина. Хитрый, изворотливый спекулянт, носящий маску скромного работника, дорожащий своими полуинтеллигентными манерами и неукоснительно выполняющий требования мещанского, добропорядочного этикета. В разговоре с Зориным Бийчук — фейерверк эмоциональных переливов: нахальства, оскорбленной невинности, скрытности, благородного негодования и вынужденных увертюк. К этой галерее можно прибавить еще заворовавшегося товароведа Мытникова (Н. Гриценко) — последнего обладателя «Черного принца», но наша цель состоит не в том, чтобы перечислить всех персонажей, а в том, чтобы показать: персонажи эти — с изобретательностью и глубиной выписанные в своих характерологических, психологических качествах — имеют важнейшее значение для смысла картины и внушают к себе зрительское доверие.

В научных фотографиях, когда снимается какой-либо предмет, масштаб которого по снимку прочесть невозможно, рядом помещают вещь известной величины — спичечный коробок, линейку с делениями, а в случае, если предмет большой, ставят рядом с ним человека. Психологические портреты в «Черном принце», по существу, имеют то же назначение — они определяют масштаб детективной интриги, доказывают, что она соразмерна человеческим страстям и возможностям персонажей, принимающих участие в перипетиях борьбы из-за «Черного принца», и не является плодом произвольного и досужего вымысла авторов.

Разобранные фильмы позволяют наметить правило, скорее эмпирическое, чем логически обоснованное: только в том случае, если интрига соотнесена, сгармонирована с реальной действительностью, с ее закономерностями и типическими чертами, с живыми характерами, детектив удачен, детектив подлинно драматичен. Если же это условие остается невыполненным, драматизма нельзя достигнуть даже самыми хитроумными поворотами сюжета.

●

Ранее мы условились, что детектив по своей природе драматичен, что драматизм есть один из обязательных элементов жанра. Создатели детективных фильмов ищут дополнительные фабульные возможности, благодаря которым персонажи сразу же, изначально ставились бы в непривычные, неожиданные и уже в силу этого — драматические условия. Есть общий знаменатель для таких сюжетных ходов — взаимоотношения героя с реальностью как таковой. Эти взаимоотношения включают в себя целый спектр модусов — от полной враждебности персонажу представленной в фильме среды до частичного несовпадения — когда герой выходит из обжитой своей роли и должен заново эмоционально осваивать действительность, руководствуясь, так сказать, не долгом службы, а велением сердца. Первый случай — это разведчики, действующие в чуждой, в большинстве случаев враждебной обстановке; второй вариант — это лю-

бители, новички и т. д. Примером их может послужить Робежниек из фильма «Шах королеве бриллиантов»; с двойниками почтенного, но незадачливого адвоката, с модификациями подобной фигуры мы еще встретимся в дальнейших наших рассуждениях.

Сейчас отметим только: упомянутые пути усиления драматизма отнюдь непредосудительны и не должны вызывать критических нареканий, если только авторы последовательны и логичны в разработке сюжетных возможностей и не пытаются облегчить свою задачу различными увертками.

Начнем со случая самого крайнего, когда разведчик действует в среде, ему враждебной, начнем с картины «Пятьдесят на пятьдесят», поставленной А. Файнциммером по сценарию З. Юрьева и И. Ирова. Сюжет фильма основан на недоразумении — на чем-то среднем между кви-про-кво классического водевиля и «узнаванием», о котором много веков назад писал еще Аристотель.

В западном городе Н. действуют два резидента двух иностранных разведок. Первого зовут Понс, второго — Деласси. Может быть, они пребывали и не в одном городе, по ходу действия это не совсем ясно, но во всяком случае обитали недалеко друг от друга, так что могли запросто заскочить к коллеге на машине (как Деласси в одном эпизоде) или перебросить парой фраз по телефону — о погоде или еще о чем-нибудь, столь же занимательном.

Изобразив прекрасную коммуникативность двух «братьев-разбойников», авторы фильма хотят нас убедить, что возможна была такая — прямо скажем, невероятная — комбинация: Деласси ссужает коллеге своего лучшего агента, а когда агент прибывает по назначению, выясняется, что Понс и понятия не имеет, как тот должен выглядеть. На самом деле, на свидание приходит другой человек (наш разведчик Волгин) и скромно представляется резиденту: «Я — Роберт Маллинз». Ему благодушно верят на слово, а о том, чтобы Деласси позвал Понса на чашку чаю, благо ехать недалеко, поговорил бы об агенте, показал бы его фотографию или попросту представил а ля натюрель — обо всем этом сценаристы и не думают. До чего же занятые люди эти иностранные разведчики!

Как ни досадна такая «деформация» правдоподобия, в ней есть свой смысл. Она даже красноречива и знаменательна, эта деформация. Ибо сразу вводит нас в самый центр детективной «проблематики». Каждый предмет в детективе ведь существует в своем нормальном, бытовом окружении, и в то же время не принадлежит полностью самому себе, своей среде; он, предмет, оказывается участником какого-нибудь загадочного действия, несет на себе следы и сведения об этом действии. Столь же двоичны и персонажи детектива. В телевизионном фильме «Тайник у Красных камней» иностранный разведчик Лойнаб арестовывается при переходе советской границы, осуждается, а затем, отбывая срок наказания, совершает побег. В одном эпизоде — видимо, снятом скрытой камерой — беглец Лойнаб идет по улице — кругом кипит жизнь такая, какая она есть. И то, что в кадре сведены реальные прохожие, доподлинные в своей анонимности, с персонажем таким же, как все, по внешнему своему виду, но влачащим за собой драматизм своей судьбы,— все это производит впечатление неповседневное.

Лойнаб на улице — это «двоичность» предполагаемая, «двоичность» для зрителя. Волгин в «коже» Маллинза — это «двоичность» сюжетная, «двоичность» для самого персонажа. Действие, построенное таким образом, предполагает иную, высшую степень драматизма, ибо что значит «быть в коже»? Каждый человек вырабатывает свою манеру, свой стиль реагировать на обстоятельства и свои методы, чтобы преодолевать их. Выдавая себя за другого, человек оказывается вдвойне беззащитным. Панцирь собственных навыков брошен. Им запрещено теперь пользоваться. Панцирь другого еще не прирос, сковывает движения, мешает действовать. Разведчик, вынужденный таиться, может создать себе другую, фиктивную индивидуальность — нечто среднее между своей собственной и вымышленной. Но на это требуется

«Пятьдесят на пятьдесят». Волгин — В. Лановой

время. У Волгина же нет времени: срок его операции отмерен скупо — через пять дней свершится диверсия на советском предприятии, не названном в фильме (разведчик должен узнать имя агента, который ее подготовил), а титры картины отсчитывают с неумолимостью метронома — осталось четыре дня, три, два...

Традиционное дело разведчика — добычу знаний, приобретение информации — Волгин принужден выполнять в условиях крайне затруднительных, в таких условиях, которые не освоены, к которым нельзя и нет времени приспособиться. Человек, выбирая свою профессию, приобретает вместе с нею и круг жизненных обстоятельств, инженер, скажем, встретит одни, учитель — другие. Даже возможные неожиданности здесь учтены и дозированы; к неожиданностям человек старается приготовиться заранее. И, может быть, профессия разведчика — единственная, где нельзя раз и навсегда выбрать удобный, подходящий для тебя круг жизненных обстоятельств; единственная, где количество неожиданностей превышает «среднеарифметическое» их число, положенное каждой профессии. У Волгина такое «превышение» оказалось удвоенным, даже утроенным. Его сюжетный путь напоминает бег с препятствиями, но препятствия здесь расставлены странным образом, как будто авторы ведут загадочную и не совсем понятную игру с героем. На первых порах они воздвигают перед Волгиным препятствия, которые, пожалуй, превышают всякую норму: с места в карьер его заставляют вживаться в новую «роль», постоянно торопят скупо отмеренным временем. А когда Волгин «берет» свои барьеры, авторы решительно меняют отношение к нему — одни препятствия вообще сметают с пути, через другие мягко и плавно переносят под ручки. Создатели фильма как будто задались целью — отнять у своего героя право на победу, право на то, чтобы гордиться достигнутым. Ибо поближе к концу они пускают в ход популярную сценическую фигуру, известную под прозвищем «деус экс махина». На этот раз она выступает в личине зловредного аэрозоля или порошка, нанюхавшись которого человек, как бы скрытен он ни был, обязательно говорит «всю правду». Сначала резидент Понс собирается применить порошок к советскому разведчику, но Волгин, моментально сориентировавшись, выхватывает порошок, сует его под нос противнику, и тот сразу выкладывает как на духу все, что необходимо было узнать Волгину.

Следует оговориться: возможно, такой порошок существует на самом деле. И все же это не оправдывает полную его ненужность в сюжете. Он, порошок, становится насмешкой над человеческим действием, доказывает не-

нужность людских усилий. Если б о порошке намекнули зрителю заранее, если б какой-нибудь персонаж планировал применение зловредного химиката, тогда с порошком можно было бы согласиться, поскольку он ушел бы на периферию действия, а на первый план выдвинулся бы человек — решительный или колеблющийся, идущий к цели или ощупью находящий дорогу; человек, знающий свой путь и вынужденный выбирать его из десятка возможных. Именно тогда герой стал бы живым: благодаря внутренней пульсации своей избирательной мысли. Фильм «Пятьдесят на пятьдесят» лишил Волгина — В. Ланового такой возможности.

В. Ардаматский в одной из статей приводит слова известного разведчика, полковника Абеля: «Очень огорчают меня иные книги... Невероятные ситуации, стрельба, потасовка, погоня — создается впечатление, будто успех разведчика решает его умение выстрелить на полсекунды раньше противника... В 99 случаях из 100, если разведчик вынужден стрелять, это означает, что он провалился и с боем уходит со своей позиции. И вот описывается именно это, а не то, что разведчик — без стрельбы! — осуществляет свое умное дело». Читаем дальше: «Один человек живет одновременно двумя жизнями: своей и той, которая определена ему «легендой». И каждая жизнь требует от него предельного напряжения ума, нервов, всех его физических и духовных сил. Когда ты даже внешний мир видишь одними глазами, воспринимаешь двояко: как советский человек, коммунист, разведчик... и — как тот человек, из «легенды»... Это психофизическое состояние, владение им определяет силу разведчика. Но чаще всего именно это оказывается за пределами многих художественных произведений».

Прошу простить за длинную выписку, но она здесь абсолютно необходима. Ибо в ней человек самый компетентный выступает с программой детективного творчества. И оказывается, что такая программа предполагает тончайшее, ювелирное исследование души, а не химико-револьверные подвиги. Предполагает прежде всего достоверную жизненную основу, пусть невероятную на наш обычный взгляд, но правду.

●

Другой из вариантов «драматизации» детектива — это непрофессионалы: непрофессионалы вообще, то есть любители, или еще непрофессионалы — новички. В отличие от случая с разведчиками, полностью отчужденными от среды, где им приходится действовать, драматизм здесь состоит в освоении, обретении реальности. Персонаж, предпринимающий такое освоение, вынужден действовать без поддержки навыков, без поддержки твердо заученных приемов, у него отнят незыблемый фундамент многолетнего опыта, герой совершенно лишен уверенности, ему приходится действовать методом проб и ошибок. Но во многих детективных фильмах последних лет именно этот неопытный, неумелый человек оказывается результативнее следователя с длительным стажем: запутанное детективное дело открывается ему во всех своих тайных пружинах и хитросплетениях как бы в благодарность за то, что новичок способен взглянуть на него свежим взглядом, не замутненным профессиональной рутиной.

В связи с этой фигурой надо отметить следующий странный диссонанс — газеты полны материалов о том, что научно-техническая революция вторгается и в милицейское дело: создаются передвижные группы на машинах, связанные коротковолновыми передатчиками с центральным диспетчерским постом; применяются ЭВМ, в лабораториях производятся сложнейшие криминологические анализы. Существуют также электронные средства охраны имущества. Но если верить нашим детективным фильмам, ничего подобного и в помине нет. Задумчиво бродит в них из сюжета в сюжет некий Франциск Асизский в шинели цвета «маренго» — там поговорит по душам, там окурок поднимет, там пылинку сдует, и никакая машинерия ему не нужна, от лукавого она — сами до всего дойдем.

Вариант с «новичками» осуществлен в фильме «Ночной мотоциклист». Сюжетные пристрастия детектива, характерные для те-

«Ночной мотоциклист»

перешней его стадии, здесь — в полном комплекте. В ткань повествования они вводятся без всякой изобретательности, просто как обязательные общие места, без которых вроде и детектив — не детектив. Во-первых, в «Ночном мотоциклисте» имеется свой невинно подозреваемый, во-вторых, в картине присутствует новичок. Это главный герой картины — молодой следователь Павел Старина. Вместе со своим старшим и более опытным коллегой Старина приезжает для ведения дела в город Рогатин, но коллегу авторы укладывают в постель с сердечным приступом, так что, заболев, бедняга практически никакого влияния на ход событий не оказывает, а молодой следователь, благодаря не слишком деликатному вмешательству судьбы, получает первый в жизни юридический казус. Подобным образом и в театре безвестному статисту достается роль внезапно закапризничавшего премьера.

Руководить следствием вместо заболевшего начальника Старины поручают прибывшему из центра человеку со странной для юриста фамилией Помилуйко. Новый начальник смотрит на мир через призму параграфов и прямолинейных выводов. Между Стариной и Помилуйко начинается скрытое противоборство, скучно и безрадостно повторяющее то классическое для жанра столкновение, о котором говорил когда-то Эйзенштейн: «Если вы читали детективные романы, скажем, о Шерлоке Холмсе, какой там основной конфликт? Между кем и кем? Между Ватсоном и Шерлоком Холмсом. Ватсон есть представитель какого течения? Все улики показывают на этого человека, значит, он убил. А какова позиция Шерлока Холмса? Все улики показывают на такого-то человека, значит, убил не он. Ватсон и Скотланд Ярд работают по линии логической прямой, Шерлок Холмс работает не по логике, а по диалектике»*.

Правда, особой диалектичности в действиях Павла Старины не обнаруживается, зато есть нечто иное — стремление властвовать над фактами, а не идти у них на поводу, не тащиться за ними в ожидании, когда преступник соблаговолит подбросить еще одну улику. Улики не просто попадаются Старине на глаза, он «вычисляет» их местоположение и находит их там, где они должны быть. Выясняет, например, какой путь мог избрать преступник после совершения убийства, и в

---

* С. М. Эйзенштейн. Литература и кино.—«Вопросы литературы», 1968, № 1, стр. 109.

предположенном месте действительно находит след мотоциклетного протектора; догадывается, как убийца отделался от мотоцикла, и действительно находит осколок фары там, где ожидал. Преступника Старина «материализует» тем, что заставляет действовать согласно своим следовательским предположениям. Но глядя фильм, невольно думаешь — что-то больно легко даются в руки этому новичку и факты, и улики, и выводы.

Однако этому есть свое объяснение, как бы неосознанное режиссером до конца, не проведенное четко. В «Ночном мотоциклисте» присутствует мотив, который и предопределяет успех молодого следователя: он, следователь, внимателен к реальности, не только к конкретным уликам, непосредственно относящимся к делу, а к реальности вообще — к пульсации жизни среднего по величине города, к фактуре быта, к течению мелких будничных происшествий. Герой немного напоминает музыкального настройщика, который вслушивается в звучание струн — какая из них фальшивит. Старине также приходится вслушиваться в звучание фактов повседневности, слухом души определять тот из них, что не гармонирует с другими, не складывается в аккорд, и по такому диссонансу ощущать преступника. Реальность, наталкивая следователя на подобную дисгармонию, становится самым умелым и самым необходимым его сотрудником; оба они, следователь и реальность, состоят в неразрывном союзе, в симбиозе. К сожалению, мотив этот, в сценарии И. Болгарина и В. Смирнова проведенный недостаточно четко, совсем погас в режиссуре Ю. Слунского, в бесцветности штампованных кадров.

Но кроме пластической невыразительности, есть в картине еще один момент, из-за которого фильм кажется неубедительным, момент, если можно так выразиться, загадочный, даже метафизический. Момент этот формулируется так: откуда у новичка подобная сверхпроницательность, позволяющая давать сто очков вперед умудренным работникам на ниве уголовного сыска? Личными качествами молодого следователя его сверхпроницательность не аргументирована: герой как характер невыразителен и беден. И тогда напрашивается единственное объяснение: авторы по собственному произволу оделили героя шерлокхолмовскими талантами.

●

В фильме «Круг» Э. Дубровского и Г. Раппопорта взаимоотношения следователя с конкретной действительностью отходят на второй план, на авансцену же выдвигается отношение к ней преступника.

Расследование здесь ведется в связи с крупным хищением опия на фармацевтическом заводе; химикат преступники собираются вывезти за границу в металлических, намагниченных коробках, прикрепив их к днищу рейсового парохода.

Исчезновение опия обнаруживает капитан ОБХСС Алешин, но впоследствии капитана от следствия отстраняют, и мы оказываемся свидетелями ситуации, знакомой нам по «Ночному мотоциклисту»: Алешин занимается кражей как бы неофициально, на свой страх и риск, а вся мощь милицейского аппарата направлена на поддержку персонажа с фамилией — Шондыш. Новый следователь, как и Помилуйко в украинской картине, упрям и прямолинеен, поэтому, естественно, все лавры разоблачения виновных достаются капитану Алешину — человеку, действующему не по должности, а по человечности. Но победа героя над Шондышем в фильме особо не акцентируется и представлена как вещь сама собой разумеющаяся, привычная.

Алешин появляется уже во второй картине, первая — «Два билета на дневной сеанс» — вышла несколько лет назад. Когда в связи с «Черным принцем» и полковником Зориным мы говорили о единственной в нашем кино удачной серии со сквозным героем, то не забывали и о ленинградском капитане: обе картины, о нем повествующие, серию, по нашему мнению, не составляют, поскольку герой здесь неравен самому себе. Полковник Зорин, в сущности, величина неизменная; от фильма к фильму нам открываются грани его характера, а детективная интрига как бы подчи-

няется, подстраивается к этой стабильной величине. В случае с капитаном Алешиным интрига от фильма к фильму меняется независимо от героя, и с ним уже не соотносится. Центральный персонаж здесь важен не сам по себе, а ценен для авторов как повод для отработки новых моделей детективного сюжета. Характер героя интересует сценаристов и режиссера гораздо меньше, чем хитросплетения фабульной конструкции.

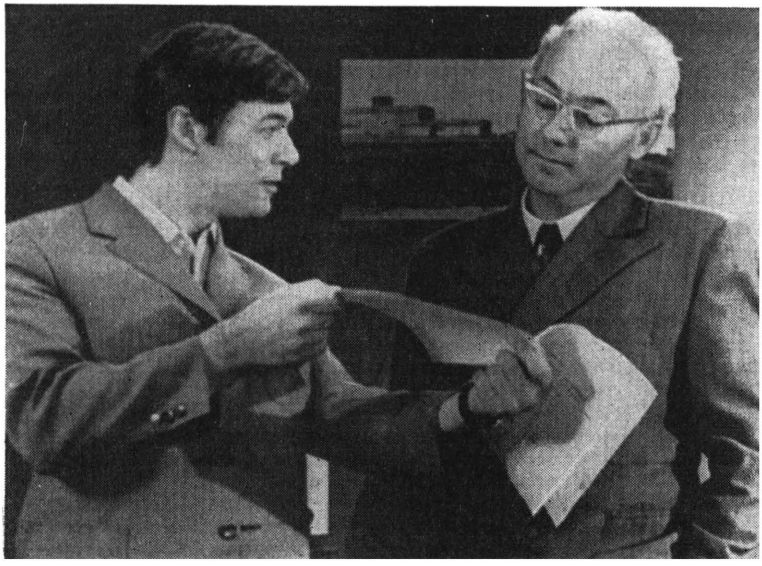
Предпочтительный интерес не к характерам, а к сюжетным функциям выказывают авторы и тогда, когда дело касается подозреваемых и преступников. Подозреваемых в картине двое — как то и положено, оба они оказываются невиновными. Наиболее серьезны улики против Фролова, начальника заводского транспорта — в момент пожара, когда совершено было хищение, Фролов куда-то исчез, да и впоследствии его поведение не могло не рождать подозрений. Если же учесть, что начальник транспорта — «старый знакомый» Алешина, что, работая на какой-то автобазе, он был уже замешан в неблаговидные махинации, и капитан поверил тогда в его невиновность, станет ясно, что для прямолинейного Шондыша фигура эта создана как бы по заказу. Рьяный борец с преступностью, видимо, не читал детективов и не смотрел их в кино, иначе он заведомо знал бы, что находится на ложном пути и что личность наиболее подозрительная, как раз всегда и оказывается невинна, как агнец.

Вторым в этом ряду идет заместитель директора завода Васильцев — типичный кинематографический хозяйственник, активный, пронырливый, способный пойти на служебный проступок ради пользы завода и своей собственной. Если Фролова подозревает ретивый Шондыш, то Васильцева подозреваем мы, зрители, вернее, авторы картины усиленно провоцируют нас на это. Есть в Васильцеве какая-то неискренность, постоянно подчеркиваются неясности в его поведении, а в одном эпизоде нас прямо заставляют поверить, что преступник — он. На даче Васильцева его знакомый — дядя Гриша — говорит, что капитан интересовался намагниченными коробками. Васильцев же в ответ многозначительно произносит нечто вроде «шустер», а в следующем кадре мы видим дядю Гришу убитым. Тогда и учиняется допрос Васильцева по всей форме, тогда и выясняется полная его невиновность, а также выявляется подлинный преступник: Ольга Свешникова, друг семей Фроловых и Васильцевых, работник заводской химической лаборатории, персонаж, у которого с Алешиным намечалось нечто вроде романа и от которого авторы до этой поры упорно отводили всяческие подозрения.

Ольга Свешникова в фильме — обычная женщина, никакого особого демонизма в ней незаметно, и пороки не выжгли на ее лице свое неизгладимое клеймо. Вот в связи с нею — в связи с женщиной, каких много, такой, как все,— и возникает центральная проблема картины. Фигурой Васильцева авторы борются со стереотипами зрительского мышления, а точнее, со стереотипами, которые внушили нам бесчисленные детективные фильмы и романы. Как контрдоказательство и возникает в картине Ольга Свешникова — преступление, замаскированное под невиновность; преступление, ничем не выделяющееся из повседневности. В связи с этим персонажем проводится в картине идея круга — идея абсолютной замкнутой черты, которой необходимо выделить зло, изолировать его от реальности, где зло стремится укорениться.

Ленинградская картина полемически направлена против штампов, но на место одной детективной условности она выдвигает другую. Ольга Свешникова, несмотря на свою обытовленность, абстрактна, создана для нужд сюжета, а не взята из жизни. Она просто взята как удобная для сценаристов данность: генезис ее страсти к богатству, к драгоценностям в фильме не исследован. Только однажды «тонко» намекается на то, что отец Свешниковой был любителем скаковых лошадей и, видимо, играл на бегах. После этого вопрос о моральном уродстве Ольги считается исчерпанным и кристально ясным.

Ольга Свешникова в картине — всего лишь



«Круг». Алешин — А. Збруев, Васильцев — Н. Рыбников

сюжетная функция. А когда не живой человек, способный на естественные движения души, а картонная фигура выдается за главного носителя зла, тогда она вряд ли выполнит то назначение, о котором мы говорили в начале статьи: вряд ли даст возможность ощутить «общественные нити и корни преступления».

Подобная умозрительность смазывает самое ценное, что было в картине: уверенность, которую постепенно приобретали мы, зрители; уверенность в том, что борьба между преступниками и защитниками справедливости идет не за сорок килограммов опия, а за нечто большее: за нашу советскую мораль, за нравственное здоровье советского общества, за утверждение высоких принципов социалистической законности.

Такая борьба стала основной темой фильма «Тихие берега», может быть, самого оригинального и самого неудачного детектива из всех созданных за последнее время. Фильм, поставленный Н. Виноградовским по сценарию В. Говяды, решительно выламывается из общего ряда; распространенные нынче сюжетные ходы в нем отсутствуют или трактуются совершенно иначе. Здесь есть, например, свой новичок, но — увы! — он не проявляет чудес проницательности, как следователь в «Ночном мотоциклисте». Напротив, он напоминает молодого, неумелого щенка, чуть опасного из-за своей неумелости, комичного в подчеркивании своих несуществующих детективных талантов. Сюжет картины отмечен минимальной изобретательностью, случай, положенный в его основу, прост и разрешился бы в пять минут, если бы не разлив реки, скрывшей следы под водой. Подозрения сосредоточиваются на одном-единственном персонаже, поэтому зритель моментально — причем с полным основанием — заключает, что «это не он». Оригинальность же «Тихих берегов» состоит в том, что смысловым центром картины становится не следователь, не преступник, а именно река, как несколько абстрагированное и метафорическое воплощение реальности вообще, ее течения — бурного и закономерного. Метафоричность задается буквально с первого кадра — следователь Иван Лукич механическим каким-то голосом (дважды!) произносит фразу, что река подобна шагреневой коже, то есть станет входить в берега, сокращаться и постепенно откроет улики. Она будет отмерять преступнику время

его безнаказанности, и время это вместе с «сокращением» реки сожмется, как шагреневая кожа в повести Бальзака.

Река и ставит точку над i в споре преступника со следователем, споре, по существу, мировоззренческом, а не словесно-юридическом. Преступник (им оказывается молодой парень Сашко) видит в себе покорителя, перед юношеским азартом и напористостью которого ничто не устоит, все склонится и даже река будет служить ему — скроет следы его преступления. Вместе с героем Бальзака он мог бы воскликнуть: «Вот и я хочу жить, не зная меры». Поэтому, когда следователь реконструирует перед ним ход преступления, Сашко слушает его спокойно, для него — это рассказ о другом человеке; юноша убежден, что последнее слово все равно скажет не следователь, а река, и главное заключено в том, подчинится ли она молодому завоевателю или откажет в своем сотрудничестве. Река говорит это последнее слово не в пользу подозреваемого, она выносит решающую улику — щепку, отколотую от лодки парня последним выстрелом жертвы — тяжело раненного инспектора рыбнадзора. И Сашко бежит в плавни, судорожно разводя руками камыши, их стебли хлещут его по лицу, цепляются за одежду — в этом беге воплотилась вся безмерность овладевшего человеком отчаяния. Он осознал крушение своих надежд и своего честолюбия, а это нечто большее, чем просто отмеренное судом наказание.

Следователь Иван Лукич, напротив, воплощает собой мудрое согласие с реальностью, вернее, пытается воплощать, поскольку актерски и режиссерски это выполнено на таком примитивном уровне, что не только верить персонажу, а воспринимать его всерьез и то не хочется. Чего стоит, например, такая постоянно повторяющаяся стилистическая фигура — в момент душевных волнений или колебаний Иван Лукич выскакивает на балкон маленькой сельской гостиницы, нависший над широким разливом вод. Следователь надеется, что вольный этот простор подскажет ему верное решение. Многократность таких безмолвных совещаний подрывает зрительское доверие к ним, способна не убедить, а вызвать улыбку.

●

Итог нашего обзора должен быть скорее грустным, чем радостным. И это в двояком смысле — по личному авторскому счету и по существу. Автор, начиная эту статью, был оптимистом и радовался в предвкушении того, что известные теоретические положения на все сто процентов подтвердит кинематографическая практика. Более того — натолкнет на новые в силу известной сентенции: «Теория, мой друг, сера, но вечно зеленеет древо жизни».

Однако с каждым очередным просмотром надежды все больше и больше рассеивались — картины как будто соревновались в нанесении ударов по оптимизму автора.

Больше года тому назад на этих же страницах была опубликована статья О. Чайковской «Чем хороши, чем плохи детективы». И хотя там упоминались другие картины, назывались иные фамилии режиссеров и сценаристов, баланс размышлений представлялся таким же печальным, как и нынче.

При виде такой инерции правомерно задаться вопросом чуть ли не метафизическим: может быть, здесь есть некая роковая предопределенность? Может быть, сам жанр не дает художникам развернуться, проявить себя? Может быть, в самой его природе заложено нечто сковывающее творческую инициативу?

Статья эта должна была выразить твердое убеждение автора, что подобной роковой предопределенности не существует, что детектив есть жанр гибкий, подвижный, способный учитывать все изменения общественных условий и потребностей. И если мы говорили о конкретных неудачах, то всегда это были неудачи индивидуальные, вызванные причинами в каждом случае особыми, принадлежащими данному режиссеру или сценаристу, а не жанру как таковому.

Есть в критике удобный профессиональный ход: объяснять неудачи — и крупные и мелкие — изменами жанру. Данная комедия, мол,

несмешна прежде всего потому, что в ней не соблюдены такие-то и такие-то каноны, освященные традицией и авторитетами. То же самое говорится и о музыкальных картинах, и об исторических, и о мелодрамах, вообще о всех видах с жестко установленной системой правил.

Отстаивать подобный тезис эта статья тоже не намеревалась. Как известно, детектив есть один из наиболее кодифицированных видов литературы и кинематографа. В двадцатые годы нашего века американец Ван Дайн разработал даже специальный кодекс, подробно указывавший «что можно и что нельзя» в детективе. (Кстати отметим: порошок, сыгравший столь радикальную роль в фильме «Пятьдесят на пятьдесят» отмечен кодексом Ван Дайна, пункт двадцатый, как средство недопустимое.) Кроме этого, был еще кодекс англичанина Рональда Нокса, пастора по профессии, в связи с чем пасторская система правил была иронически названа в критике «десятью заповедями». За соблюдением канонов в Англии строго следил специальный писательский орган — Детективный клуб — и сурово карал ослушников. От клуба была, например, отлучена одно время сама Агата Кристи за роман «Убийство Рожера Акройда», где преступником оказывался человек, ведущий расследование, а такое смещение ролей правила категорически запрещали. (Любопытно, что сказали бы джентльмены из Детективного клуба по поводу Софокла, у которого в «Эдипе-царе» разрабатывалась когда-то аналогичная ситуация? Подвергся бы и он остракизму?)

Конечно, прокрустово ложе канонов и кодексов очень удобно для критического использования: накладываешь готовую мерку и сразу видишь, где что не так. Но пользование меркой способно привести к результатам самым плачевным.

Это все справедливо и в отношении детектива. Не соблюдение детективных канонов должна проповедовать критика и не канонами этими должна измерять достоинства произведений. На таком пути невозможно ничего добиться. Поднять уровень нашего кинодетектива система правил — как бы ригористична она ни была — окажется не в состоянии.

И если мы говорим о провалах, то определяются они отнюдь не изменами жанру. В рассмотренных фильмах всюду заметна одна повторяющаяся причина просчетов, которую можно было бы назвать «ножницами»: разрывом между заложенной в произведении мыслью, в потенции — значительной, глубокой, общественно важной, и ее реализацией, порой неловкой, небрежной, а подчас и просто профессионально неумелой, художественно несостоятельной. Возможно, свою долю вины за это несет и критика, прививавшая небрежение к жанру, отношение к нему как к явлению второстепенному по своим возможностям и несерьезному.

Над детективными фильмами последнего времени незримо витает призрак абстрактности, умозрительности, необязательности. Задача превращения жанра из набора произвольных головоломок в цикл «фильмов о жизни» — реальной жизни, без поправок на «детективные каноны» — еще не решена, хотя и требует безотлагательного решения в связи с широкой популярностью детективов.

Режиссура — ее проблемы и трудности

Анкета «Искусства кино»

Р. Айдомайтис, А. Зархи, Б. Кимягаров,
А. Кончаловский, В. Краснопольский и В. Усков,
В. Кудин, Т. Левчук, И. Фрэз, А. Хамраев

«Что такое режиссура?» — так называлась статья М. Блеймана, опубликованная в восьмом номере журнала за прошлый год. Поднимая острокритический разговор о причинах снижения уровня режиссерского мастерства в ряде фильмов последних лет, редакция имела целью сосредоточить внимание на проблеме режиссуры как определяющей, решающей проблеме в развитии современного киноискусства.

Предлагая сегодня нашу анкету драматургам, режиссерам, актерам, критикам и включая в нее вопросы, затронутые в статье М. Блеймана, мы тем самым продолжаем начатый разговор, выводя его на более широкую орбиту.

Редакция обратилась к группе кинематографистов разных профессий со следующими вопросами:

1. Какие черты в современном кинематографическом процессе кажутся вам интересными и знаменательными?

2. Какими свойствами должен обладать сценарий современного фильма?

3. Как вы относитесь к проблеме взаимосвязи режиссерского и сценарного мастерства? Режиссера и актера?

4. Как вы рассматриваете природу художественной образности в кинематографе? Соответствует ли вашему подходу к этому вопросу возникший на страницах нашего журнала разговор об «угасании» образного начала в режиссуре некоторых фильмов?

5. Что вы думаете об эволюции характера героя, наметившейся в советском кино за последние годы?

6. В чем, на ваш взгляд, заключаются изменения в природе и методах актерского искусства? Отразилось ли здесь влияние документализма и новые поиски и открытия в области театрального мастерства?

7. В какой мере советский кинематограф выполняет свои общественные функции? Какие проблемы в жизни современного общества вас занимают, какие еще недостаточно освоены кинематографом?

Естественно, что немногие из отвечавших охватили весь круг вопросов. Как правило, участники опроса останавливались на том, что им наиболее близко. Продолжение анкеты смотрите в следующем номере.

Регимантас Адомайтис

1. Вопрос требует долгих размышлений, а кроме того, я смотрю далеко не все фильмы, поэтому ответить развернуто и четко мне трудно. Адресуясь к нашему кинематографу, скажу только, что мы все еще выпускаем слишком много плохих фильмов. Мы упускаем что-то ценное, то, что по-настоящему волнует человека. Меня тревожит мельчание нашей кинематографии, неглубокость тем, серые характеры.

2. Может быть, сузим вопрос. Не каким должен быть сценарий, а какой должна быть роль — это в первую очередь интересует меня как актера. И не один я ищу интересную роль. Индивидуальные черты актера, его потребности и характер, волнующая его тема обусловливают понятие «интересная роль». Меня, например, привлекают талантливые люди. А талантливыми могут быть люди разные! Хотя бы Эдмонд, которого я играл в «Короле Лире» Г. Козинцева. Он не просто обыкновенный подлец, а сильная и, что главное, по-настоящему талантливая личность. При ином стечении обстоятельств он, возможно, стал бы выдающимся полководцем, государственным деятелем. Или Грегор из пьесы К. Чапека «Рецепт Макропулоса». Его я играл в Вильнюсском академическом театре драмы. Грегор производит впечатление пришибленного, порой и вовсе идиота, но я вижу в нем талант, который трудно даже точно охарактеризовать. Это не аморфный человек. У него есть своя цель, которой он страстно добивается, зачастую, может быть, несколько примитивными средствами.

Прочитав сценарий фильма «Никто не хотел умирать» и ознакомившись с ролью Донатаса Локиса, я сразу же проникся желанием сыграть ее. Сразу заинтересовал меня и Сергей Лазо — чрезвычайно интересная личность, которая стала для меня особенно привлекательной, когда я прочитал дневники, письма Лазо, послушал рассказы его современников.

Однако результат не всегда соответствует замыслу. Но для меня главное, чтобы роль дала возможность работать с интересом, заставила много искать, напряженно мыслить. Пикассо говорил, что побеждать — значит отбрасывать достигнутое. А поиски нового и отказ от старого, на мой взгляд, и составляют то интересное, к чему стремится актер.

3. Режиссер и актер должны говорить на одном языке. Необходимо или убедить режиссера в своей правоте или полностью уверовать в его версию. Следовательно, должен совпадать угол зрения. Понимать друг друга, мыслить теми же или схожими категориями. Без этого невозможно добиться оптимального результата в творчестве.

Такие условия я нахожу, снимаясь у В. Жалакявичуса. Не могу утверждать, что мне удается подняться до уровня его мышления, но то, что мы ценим друг друга, знаем друг друга, чрезвычайно важно для нас. По крайней мере, мне это дало очень много. Начав с эпизодической роли в фильме «Хроника одного дня», я работал во всех его фильмах. В. Жалакявичус — человек, постоянно пребывающий в состоянии творчества. Он все время импровизирует. Актеру трудно поспевать за ним. Вот, кажется, он окончательно отрежиссировал какую-либо сцену, указал тебе основные задачи, и ты пробуешь пропустить все через себя, переварить, а он уже предлагает новый вариант, а затем еще более новый. И ты, не останавливаясь, бежишь и бежишь за ним. Это трудно, но и чрезвычайно интересно.

Приятно было работать с Г. Козинцевым, натурой творческой, человеком большой эрудиции, широких взглядов. Еще в подготовительный период мы обсудили роль Эдмонда, наметили основные вехи его характера, поэтому на съемочной площадке оставалось только реализовать все это.

4. Увы, художественная образность зачастую отсутствует и в игре некоторых актеров. Она угасает по разным причинам и по-разному, поэтому порой даже трудно понять, почему творчество актера столь необразно. Каждый режиссер и актер имеет свой арсенал изобразительных средств, при помощи которых создает концепцию художественного образа. Одним недостает этих средств, у других их слишком много. У каждого художника свои представления, и он по-своему выражает их, однако не всегда совокупность этих представлений становится художественной образностью.

5. Современный актер, на мой взгляд, стремится выражать свою внутреннюю энергию темпераментом мысли. Мысль должна быть эмоциональной, без эмоционального выражения мысли не достигнешь результата, называемого творчеством. Мысль в творчестве неотделима от чувства, а мышление современного человека стало значительно сложнее. Стало быть, актер должен уметь выражать мысли более сложными средствами, тоньше и сильнее. Актер немыслим без эмоций, без души, не может играть и только умом. Поэтому в настоящее время как бы проводится опыт— передавать темперамент мысли артистическими средствами.

Вильнюс

Александр Зархи

1. Мне трудно ответить на этот вопрос. Я могу лишь поделиться тем, что беспокоит меня как режиссера, давно работающего в кино. Мое беспокойство вызвано странным сосуществованием в нашем кинематографе антиподов: мастерства и любительщины, негласным соревнованием профессионалов и дилетантов.

Я убежден, и основанием этого убеждения служит многолетний опыт, что фильм может снять каждый человек, как каждый человек может написать стихотворение или рассказ. Но в любом другом искусстве отсутствие умения проявляется заметнее, дилетантизм выступает нагляднее. Графоманы вызывают чувство досады и одновременно известную долю жалости: уж слишком они беззащитны перед квалифицированным читателем.

В кинематографе «графоманство» режиссера, к несчастью, обнаружить труднее. Как известно, фильм создается коллективом. И он может сложиться как бы помимо режиссера, сам собой. Есть утвержденный сценарий, подобраны актеры. Кстати, в формировании актерского ансамбля большую роль играет художественный совет студии. Над изобразительным решением картины поработают оператор и художник. Опытный монтажер отберет лучшие дубли и склеит эпизоды. Композитор в существенной мере усилит эмоциональное воздействие произведения.

Я говорю все это почти всерьез. Ведь в свое время существовал Персимфанс — симфонический оркестр без дирижера. Правда, он закончил свое существование бесславно. В кинематографе, к сожалению, подобные попытки удаются чаще, чем это можно предположить со стороны.

Зрителю трудно заметить, что в фильме отсутствует индивидуальность режиссера, его видение действительности. Тем не менее, лента поставлена, иногда даже имеет успех. Поставив одну картину, сравнительно нетрудно получить вторую, третью...

Любительщина порождает однообразие стилей. Поток лент трудно различим, они кажутся продолжением друг друга. Все снимают сейчас, как говорится, «по правде». Оказалось, что это довольно легко. Натуральность, жизнеподобие, то, что теперь принято называть «документализмом», — исконные свойства киноизображения. Но съемки «по правде» слишком далеки и от правды жизни и от правды искусства. Бездумная эксплуатация одного из специфических свойств кинематографа оборачивается натурализмом, «серостью».

Стиль требует профессионализма. Гротеск, мюзикл, романтическая комедия — всякий жанр с отчетливо выраженной стилистикой взывает к точному художественному расчету, к внятному осознанию своих границ и возможностей, к мастерству, к яркой режиссерской индивидуальности.

Я не забываю, что у нашего киноискусства есть впечатляющие победы. Но меня беспокоит низкое качество рядовой продукции. Меня огорчает разрыв между значительными, серьезными работами и потоком поистине «серых» фильмов.

3. Значение сценария как основы полноценного кинопроизведения огромно и уже давно общепризнано. Лучшие картины советской кинематографии были созданы коллективами единомышленников. Взаимопонимание режиссера и сценариста всегда было основой успеха.

Работа над фильмом — это в значительной степени беспрерывная работа над сценарием. На всех стадиях производства ленты, вплоть до озвучания. Если говорить о моем опыте, то наиболее удачные картины, поставленные совместно с И. Хейфицем — «Депутат Балтики» и «Член правительства»,— создавались по прекрасным сценариям Л. Рахманова, А. Дэля и Катерины Виноградской.

Однако добротный сценарий — лишь предпосылка хорошего фильма. Сам по себе он далеко еще не гарантирует успеха. Замысел картины, ее художественное решение, направление и согласование усилий творческих работников съемочной группы — это задача и привилегия режиссера. Режиссер — главная фигура в процессе создания фильма. Забвение этой его функции, подмена интерпретации иллюстрацией замысла драматурга явились причиной того, что многие хорошие сценарии так и не стали хорошими лентами.

Но и преувеличение роли постановщика чревато печальными последствиями. Я замечаю, что в последнее время драматургу придается малое значение. Я имею в виду не декларации, а практику запуска в производство «сырых», явно непригодных полуфабрикатов, зачастую написанных самими режиссерами. Меня удивляло и продолжает удивлять бесстрашие подобных решений. Сколько раз посулы «дотянуть» сценарий во время съемок приводили к тяжелым срывам, а порочная практика начинать работу над суррогатом захватывает тем временем даже дебютантов.

Режиссеру нужны профессиональные помощники. И прежде всего драматург. Понимание этого обстоятельства и отличает мастера от дилетанта.

5. Характер героя, несомненно, эволюционирует. Другой вопрос, как к этому относиться.

Одно время повальным увлечением стали съемки скрытой камерой. Операторы с упоением следили за актерами в толпе. Самой большой похвалой была следующая: актер так естественно сыграл, что его невозможно отличить, выделить среди случайных участников массовки.

В погоне за естественностью кинематографисты все больше и больше ограничивались достижением правдоподобия, похожести, тем, что критикой усиленно выдавалось за признаки современного стиля. Ярких, запоминающихся, тревожащих воображение, западающих в душу, волнующих ум героев становилось в результате все меньше и меньше.

Вспомним кинематограф тридцатых годов. Какие самобытные, ослепительные характеры: Чапаев, Максим, Шахов, Щорс, Валерий Чкалов! Как популярны были в народе герои «Большой жизни», «Трактористов», «Семеро смелых»! Какую огромную литературу они вызвали! Разгадка их обаяния, открытие в них новых граней, анализ их современного звучания продолжаются и в наши дни.

Персонажи картин последних лет такой реакции обычно не вызывают. На некоторый срок их имена попадают в критические обоймы, потом сменяются новыми. Теперь популярны не столько герои фильмов, сколько актеры, их исполняющие. Поэтому, вероятно, так много пишется нынче о возросшей роли «личностного начала» в искусстве актера.

6. Стремление к герою рядовому, обыденному и обусловило потребность в новой манере актерского исполнения. Происходит своего рода возрождение типажа. Ведь правдоподобие, внешнее совпадение с персонажем, минимум выразительных средств игры — составные компоненты типажной трактовки

актерского творчества. Правда, раньше от типажа порой требовали эксцентричности внешнего облика, но и тогда не все склонялись к крайностям.

Кроме того, давно, и не в кинематографе, была сделана ставка на внутреннее переживание, вытравлялись пластическая культура, умение играть с вещью, заполнять пространство, другие составные части актерской техники. Они казались маловажными. Плоды этой установки мы пожинаем в кинематографе. Она привела к девальвации актерского мастерства, к серятине.

Актеру теперь часто предлагается быть самим собой. Можно по пальцам сосчитать тех, кто владеет всем арсеналом выразительных средств, как это умели делать Черкасов, Ильинский, Щукин. Я наслаждаюсь игрой Ролана Быкова, Смоктуновского, актеров-товстоноговцев. Но их считанные единицы.

На мой взгляд, ссылки на дурно понятый «документализм» — попытка задним числом оправдать дилетантизм в актерском искусстве — хорошая теоретическая мина при плохой игре.

7. Жизненных проблем, не отраженных кинематографом, много. Большая часть этих проблем точно обозначена в важнейшем партийном документе — Постановлении ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии». И долг советских кинематографистов — делом ответить на заботу партии.

Если говорить о личных планах, то мне хотелось бы рассказать о новой морали, рожденной нашим обществом, о социалистической нравственности. Большего сказать пока не могу, так как еще только начинаю работу над сценарием.

Борис Кимягаров

Доминирующая (и обнадеживающая) черта современного кинематографа — это, на мой взгляд, его все возрастающая с о ц и а л ь н о с т ь. Думается, что так называемое «политическое кино», о котором столько в последнее время говорено, представляет собой частный случай, одну из форм кинематографа социального. Социальность кино, то есть его непосредственное, прямое, открытое обращение к общественной жизни, его стремление к социологическому анализу современности, его интерес к политике и экономике, его установка на героя — общественного деятеля — все это определяет сегодня и, я убежден, будет определять и завтра, главную линию развития нашего искусства. Именно на этом пути его ждут большие художественные свершения. Именно в этой сфере кинематограф устанавливает самые значительные и плодотворные контакты со своей аудиторией.

Мне показалось, что в вопросах, поставленных редакцией, сквозит мысль о том, что документализм, это широко распространившееся художественное течение, повлек за собой некую инфляцию традиционных выразительных средств искусства кино. А следовательно, надо защищать эти традиционные кинематографические ценности от посягательств приверженцев документализма.

Думаю, что в такой защите нет необходимости. Документализм, ставший модой, документализм, превратившийся в поветрие, находится за пределами искусства. К счастью, хлынувший было поток картин, снятых «под документ», уже иссякает. И становится ясным, что документализм — о д н о из направлений, о д н о из возможных художественных решений. Направление, требующее особой, специфической образности и своеобразной актерской выразительности.

Монополия документализма, впрочем, как и любая другая монополия в искусстве, ужасна. Документализм в ряду других художественных течений нашего кинематографа — полноправное и значительное художественное явление, свидетельство его многообразия и богатства.

Какими бы значительными ни были идейно-художественные достижения советского кинематографа, он все равно останется в долгу у советского общества. Что же говорить о сегодняшнем его состоянии, когда неполных удач, полуудач, а то и просто неудач, увы, в текущей кинопродукции гораздо больше, чем произведений заметных.

В этой связи мне представляется проблемой номер один так называемый «средний» фильм. Фильм, по поводу которого, на первый взгляд, бить тревогу вроде бы не приходится: все в нем на месте, все как будто правильно. А тревожиться необходимо! «Средний» фильм, право, хуже, вреднее, опаснее фильма откровенно беспомощного и слабого. В фильме, проходящем по разряду «средних», вместо художественных открытий предлагается нехитрая иллюстрация. Герои таких картин не живут, а следуют указаниям авторов, не говорят, а произносят текст. «Средний фильм» мнимо- или псевдопроблемен, потому что так называемая проблема решена в нем так, как решаются плохими учениками арифметические задачки: сначала подсматривается ответ, а потом под него подгоняется решение. Одним словом, «средний» фильм, порождая у неискушенных зрителей иллюзию, будто они встретились с произведением искусства, пагубно воздействует на их эстетические вкусы и запросы.

Так что, чем реже на наши экраны будут выходить «средние», то есть серые фильмы, тем успешнее советский кинематограф будет выполнять свои общественные функции.

Душанбе

Андрей Кончаловский

1. Кинематограф родился как движущаяся фотография. Потом долгие годы его считали ожившей живописью, заснятым на пленку театром и т. д. С приходом слова, в частности, стали считать (и по сей день существует еще такая позиция), что литерату-

ра — это старшая сестра кинематографа, а он соответственно младший брат литературы и театра. Действительно, так оно и было, когда образ, идея фильма, его замысел раскрывались литературными средствами, строились по законам искусства слова, а изобразительные средства «вызывались» на подмогу. Кинематограф рос так же, как растет ребенок: сначала он агукает, потом начинает произносить отдельные слоги, потом повторяет самые простейшие фразы, а потом, вдруг, резкий рывок — и рождается свое мышление, свое восприятие, своя индивидуальность. Так же и в кино. Кинематограф сначала повторял то, что накопили за многие сотни лет другие виды искусства. Период закрепления кончился, и теперь он обрел свой язык, присущий только ему, а не литературе или театру. Совершенствуя свой язык, кинематограф одновременно «учил» ему и зрителя. Теперь зрителю легче понимать и принимать сугубо кинематографические приемы, а ведь буквально десять лет назад они казались непонятными. Путь, который пройдет кино в последующие пятьдесят лет, не будет похож на тот, каким он шел до этого. Не знаю, что за новые средства будут найдены, когда они будут открыты. Но средства эти не будут взяты взаймы у другого вида искусства, они будут рождены самим кинематографом.

Хочу сказать несколько слов и об изменении эстетики современного искусства кино. Она меняется как в мировом, так и в советском кинематографе. То, что недавно считалось натурализмом, сегодня не вызывает такого неприятия. По-моему, это явление закономерное. Некоторые процессы и должны вызывать в человеке чувство неприятия. Например, нельзя показать смерть красиво, потому что она сама по себе — антигуманна. Другое дело, ради чего появляется на экране жестокость. Можно и надо упрекать режиссера в жестокости в том случае, если показ насилия, негативных сторон человеческого существования становится самоцелью. Но если это необходимо, чтобы вызвать у зрителя протест против того или иного явления, жестокие кадры, по-моему, оправданы. Например, в «Первом учителе», в сцене избиения Дюйшена я хотел, чтобы зрители не только понимали разумом, но и каждым нервом почувствовали, что значило делать революцию, на что шел человек, через какие испытания должен был пройти.

Сегодня кинематограф, показывая различные стороны жизни человека и современного общества, проникает в область человеческого мышления, исследует его процесс, раскрывает внутренний мир людей. Кинематограф сегодня — это отражение сознания современного человека.

2. Раньше сценарии писали литературно. Сегодня нужны не общие слова, создающие «настроение», а конкретность в изложении действия будущего фильма. Главное свойство современного сценария — ясность мышления. Я считаю, что сценарий — это не литературное произведение, которое создается для чтения, а полуфабрикат, который, упрощенно говоря, должен напоминать монтажную запись будущего фильма. Сценарий не предназначен для самостоятельного существования. Это основа фильма. Он написан для того, чтобы обрести экранную жизнь. Поэтому, на мой взгляд, нужно излагать действия героев, развитие событий, давать четко выстроенный диалог. В идеале сценарий должен создаваться на определенного режиссера. А тогда автору следует учитывать образ мышления, пристрастия, стилистику и возможности будущего постановщика.

3. На хороший сценарий всегда находится много режиссеров. Но, к сожалению, не всегда совпадают взгляды сценариста и режиссера. Происходит ломка, снижается художественный уровень сценария. Когда же он попадает в правильные руки, его достоинства умножаются. При работе со сценаристом должна возникнуть любовь, дружбой здесь не отделаешься.

Многие режиссеры завоевали право на самостоятельность, на авторский кинематограф. Но это не значит, что должны создаваться только такие фильмы. Габрилович не поставил ни одной картины. Но фильмы, поставленные по его сценариям многими и самыми разными режиссерами, несут печать его художнической индивидуальности. Это его фильмы.

Режиссеры должны брать свой материал. Тогда они достигают успеха. Например, есть музыканты, которые прекрасно, виртуозно исполняют фокстроты, другие — тонко чувствуют Шопена, третьим особенно близок Бах. Есть сценарии, предназначенные для Данелия, есть — для Рязанова. Сценарист должен чувствовать режиссера. Нет более печального явления, чем несовпадение личностей, взглядов совместно работающих художников.

Мне интересней ставить чужие сценарии. Творчество — акт познания. Для режиссера — это познание мира другого художника, познание его произведения. Это взаимообогащение. Когда работаешь над чужим сценарием, кажется, что углубляешь свою мысль. А над своим мне работать не интересно: в сценарии я уже выложился, кажется, что я уже увидел фильм и при дальнейшей работе я его просто повторю.

5. Отличительная черта советского искусства — постоянный поиск современного героя. Сегодняшний герой на экране меня больше тревожит, чем радует. Сегодня идеальный герой — обобщающий, он теряет свою индивидуальность и потому не может заинтересовать зрителя. Нужны герои острохарактерные, яркие, чтобы увлекали, запоминались надолго, заражали своим индивидуальным внутренним миром.

6. На мой взгляд, сегодня не хватает острохарактерных актеров. Есть великолепные комедийные актеры. Но для «серьезного» жанра таких актеров, ярких, самобытных, в ролях которых проявлялась бы неожиданность, сгущенность эмоций, нет. Пропали такие актеры, как Жаров. Это наша, режиссерская вина. Мы должны в актере воспитывать яркость, внутреннее бесстрашие, небоязнь показаться неприятным, смешным, некрасивым.

Изменяется не сама манера актерской игры, а эстетика ее восприятия. Манера Жана Габена существо-

вала всегда. Например, М. Болдумана когда-то упрекали в скупости жеста, в сухой манере выражения. А сегодня такое исполнение современно.

7. Кинематограф, мне кажется, недостаточно выполняет свои общественные функции. У нас кинематограф зиждется на государственной основе, то есть через кино государство может воздействовать на воспитание и формирование человека в самых широких размерах, может воздействовать на все общество. Мы, художники, недостаточно пользуемся этими возможностями, хотя нам подвластна любая аудитория. Наш зритель, слава богу, не устал от кино, он терпеливо смотрит даже плохие фильмы. А мы слабо используем это мощное средство для идейного, поэтического и эстетического воспитания народа. Пожалуй, чаще обращаемся к зрителю, чтобы его развлечь, чем с вопросами жизненно серьезными.

Конечно, нужны самые разные картины. Есть, например, публицисты, есть рассказчики. Необходимы и те и другие. Потому что вовремя появившаяся статья может сделать очень многое. Есть картины, которые, поднимая актуальные темы, не проживут слишком долго. Но они сделают свое дело, принесут свою пользу, если не просто «откликнутся» на злобу дня, а попытаются разобраться в сути данного явления.

Никогда не будет такого положения, когда все проблемы будут полностью освоены кинематографом. Жизнь всегда многообразнее искусства.

Проблемы, которые меня волнуют, не являются новыми для кинематографа. Но от этого они не перестанут быть для меня важными. Я хочу делать фильмы, посвященные вопросам этическо-нравственным. Пока будет жив человек, они всегда останутся в круге его насущных забот и интересов.

Владимир Краснопольский и Валерий Усков

Попробуем высказать в конспективной форме несколько общих соображений о том, каким мы хотели бы видеть сценарий.

В основе должна лежать значительная социальная и нравственная проблема, близкая людям. Трудно войти в работу, сделать ее своей, если она не имеет отношения к моральной проблематике сегодняшнего дня.

Несколько странно, но приходится повторять такие очевидные вещи, как то, что герои должны быть укоренены в реальной жизни с ее конфликтами и противоречиями.

Хорошо, когда персонажи немногословны. Это пожелание относится к тем случаям, когда сценарий задуман как диалогическое или монологическое построение.

Прекрасно, когда действия, когда сцены и эпизоды детализированы драматургом. Словом, сценарию необходимо все то, что необходимо отличной прозе!..

Сценарий невозможен без движения — или прямого, открытого действия, или движения мысли, ради которой написан сценарий. А лучше и то и другое.

Судьба героев должна быть раскрыта и показана в ошибках в столкновениях, формирующих характер человека.

Мир и жизнь человеческого общества должны быть воссозданы в сценарии в процессе своего революционного обновления.

Но бывает и так, что хороший драматургический материал попадает, возьмем идеальный случай, в руки хорошего режиссера, а фильм получается средний. В чем же дело? Проблема здесь только в одном — в идейно-художественном взаимопонимании сценариста и режиссера. Если оно есть, то есть и все основания ожидать от такого содружества положительного результата.

Литературные герои должны не ожить на экране, а продолжить свою жизнь! И вот тут-то все зависит от режиссера: он может обогатить героев или обеднить их, выхолостить ситуацию или сообщить ей плоть и кровь. Ведь киноискусство по своей природе чрезвычайно к о н к р е т н о.

Выше мы говорили об идеальном сценарии. Идеальные сценарии как идеальные герои в жизни редки. Но нам везло, в наших руках всегда была отличная литература — будь то проза Юрия Нагибина или романы Анатолия Иванова.

Режиссер часто вынужден быть сценаристом, вероятно, и должен им быть! Мы остаемся один на один с актером и кинокамерой, и у нас часто нет другого выхода, как браться за перо. Конечно, лучше это делать, и надо это делать, во время работы над режиссерским сценарием. Но и тут, что греха таить, к сожалению, большая часть времени уходит на переработку и поправки литературного варианта сценария. А ведь у нас много своих чисто режиссерских задач. Мы должны как можно конкретнее и четче увидеть образ будущего фильма, точность и соразмерность конструкции, стык эпизодов, увидеть картину в целом и в деталях. Приблизительность замысла и решений оборачивается непоправимой утратой. Мы должны записать будущий фильм как можно подробнее. Мы должны рассчитать и выписать э м о ц и ю фильма. А это уже впрямую зависит от нашего режиссерского мастерства, от нашего умения владеть языком киноискусства.

Общеизвестна формула: искусство — мышление в образах. И образность, следовательно, не приправа к реальности, а необходимое условие познания мира художником. Образность в фильме в прямой зависимости от умения владеть языком нашего искусства. К сожалению, многие фильмы последних лет страдают информационной однозначностью и прямолинейной декларативностью. В погоне за событием, за внешним действием забывается языковое богатство кино. Вот

почему скучны и невыразительны наши фильмы. Вот почему низка температура наших фильмов. Мы, выпускники ВГИКа, часто ловим себя на мысли, что наши дипломные работы по своему образному строю были более выразительны и художественно изобретательнее. Почему?! Кто виноват в этом? Производственный конвейер или сам режиссер? Конечно же, режиссер. Многие наши фильмы напоминают театральные постановки или журналистские репортажи. Как будто не существует истории кино, как будто не было потрачено много сил и таланта мастерами старшего и среднего поколения на утверждение кинематографа как самостоятельного искусства, разговаривающего с миром на своем языке.

Мы забыли о таком выразительном средстве кино, как молчание, мы перестали доверять пластике, мы перестали быть поэтами. Это не может не беспокоить. Сегодня, когда наше поколение вступило в полосу творческой зрелости, неплохо бы вспомнить ВГИК, споры до утра в общежитии, наши первые шаги в киноискусстве и первые фильмы. Они были несовершенны, но в них была попытка при посредстве кинематографической образности осмыслить мир. В них была взволнованность и удивленность художника!

Сегодняшний герой нашего киноискусства — личность значительная и цельная, по-государственному мыслящая, будь то военачальник или председатель колхоза, партийный работник, ученый или рядовой рабочий. Сегодняшний герой — это прежде всего борец за счастье людей, за утверждение на земле светлых идеалов коммунизма. Герой этот, сформированный всем строем нашей жизни, человек одержимый и целеустремленный, пользующийся любовью живущих рядом с ним людей и ведущий этих людей в завтрашний день.

Ему до всего есть дело. Он лично причастен к большим делам страны. Он сознательный и активный боец за осуществление предначертаний партии.

И честь воплотить такой характер на экране принадлежит, естественно, актеру. Хороший актер, эмоционально заразительный и глубокий, умеющий думать и действовать, умеющий достоверно жить в предлагаемых обстоятельствах, всегда был дорог кинематографисту. А сегодня, как никогда, кинематографу нужны глаза актера, глаза, открывающие глубину и сложность души человеческой. Вот почему сегодня актер — это прежде всего личность интересная и незаурядная.

Сейчас на киностудии «Мосфильм» мы работаем над многосерийным фильмом-эпопеей «Вечный зов», в основе сценария которого лежит одноименный роман Анатолия Иванова. Время действия фильма — с 1906 года и до наших дней. И, снова, как и в фильме «Тени исчезают в полдень», не интерес к событию представляется нам главным в этой работе, а духовная жизнь человека. Мы хотим проследить и исследовать рождение и становление советского человека, осознание им своего высокого предназначения, формирование коммунистического мировоззрения. Высокая романтика времени рождалась в борьбе драматичной, порой трагической. Постижение любой истины дается нелегко, а постижение истины социальной особенно.

— Рано или поздно человек,— говорит один из героев романа «Вечный зов», — начинает задумываться над сутью и смыслом бытия — жизни окружающих его людей, общества и над своими собственными делами и поступками.

...И я думаю, что с этого момента человек, каких-бы ошибок он ни наделал, становится уже гражданином, а потом и бойцом за справедливость, за человеческое достоинство и за человеческую радость...

Многосерийный фильм позволяет нам пристально и подробно вглядеться в процессы, происходящие в глубинных недрах общества, становление и развитие которого продолжается и сегодня. Мы хотим исследовать природу и глубинные источники неистощимой силы, героизма и мужества нашего народа.

Мы хотим исследовать процесс формирования личности во всех ее измерениях. Многосерийный фильм позволяет нам вместе с героями прожить долгую жизнь и накопить в деталях, в поступках человеческих, порой кажущихся в данный момент несущественными и незначительными, закономерность сегодняшних действий. Фильм такого плана, фильм-житие позволяет нам увидеть «даль в человеке» — изначальные истоки подвига и предательства, ненависти и любви, истоки духовного краха или величайшего героического взлета, взлета фантастического по силе и размаху.

Вячеслав Кудин

В многообразии различных форм и направлений искусства на первый взгляд трудно уловить те основные черты, ту направленность, которая определяет развитие кинематографа многих стран на современном этапе.

Обилие жанров — от бытовой драмы до политического фильма, амплитуда тем и сюжетов создают довольно пеструю картину, где рядом с фильмами, смело и остро ставящими социальные и политические проблемы, соседствуют откровенные поделки, круто замешанные на сексе и эротике. Я имею в виду те случаи, когда обращение к актуальнейшим вопросам не есть глубоко осознаваемая общественная позиция, выражающая сложившиеся убеждения, а лишь своеобразная мода на левизну. Прав кинокритик Ян Березницкий, который в статье «Слагаемые успеха» («Иностранная литература», 1973, № 8) подчеркивает: «Довольно распространенная ныне в некоторых кругах творческой интеллигенции Запада мода эта, возможно, лучше многих других мод. Но все же это не более чем мода. Декларируемая, а порой даже воплощаемая в творческой деятельности левизна ста-

новится в подобных случаях просто одним из проявлений житейской порядочности. Становится откупом, который считающий себя левым, а главное стремящийся к тому, чтобы его считали левым, творческий деятель платит за свою житейскую устроенность, оберегая тем самым устроенность душевную».

И все же практика последних пяти лет, давшая нам такие ленты, как «Крестный отец», «Сакко и Ванцетти», «Убийство Маттеотти», «Похищение», «Оклахома, как она есть», «Те годы», позволяет судить, насколько сильны прогрессивные тенденции, как прочны и непоколебимы реалистические корни в киноискусстве. Они развиваются, дают новые побеги. И вот уже рядом с именами режиссеров старшего поколения — Стэнли Креймером, Висконти мы с радостью называем имена молодых — Артура Пенна, Фрэнсиса Коппола, Дамиано Дамиани.

Значительные социальные сдвиги, происходящие в мире, бурные изменения в общественной жизни, охватившие многие страны, побуждают талантливых мастеров все чаще и шире отображать эти явления в своих произведениях. Кинематографисты чувствуют потребность отдавать свой талант тому, что помогает людям быть лучше, совершеннее, что способствует общественному прогрессу.

Говоря о современном кинематографе, нельзя забывать, что в идейной битве за человека, в борьбе идеологий современному киноискусству принадлежит одно из первых мест. Кинематограф обладает особой властью над сердцами и умами людей, а потому и спрос с него особый.

В буржуазном кино четко прослеживается стремление культивировать изолированный индивидуум, уводить от реальной жизни, ее проблем, подавлять общественные инстинкты, которые бы могли привести к объединению людей в борьбе против угнетателей и эксплуататоров.

Именно поэтому все возрастающую роль в воздействии на массы приобретает социалистическое киноискусство, утверждающее нового героя, раскрывающее великий смысл преобразований, совершаемых народами социалистических стран.

Не случайно многие режиссеры, актеры кино в странах, где идет бурный процесс рождения и развития национальных кинематографий, так заинтересованно изучают опыт искусства социалистического реализма, неизменно подчеркивая такие его качества, как нравственная чистота и привлекательность героев, их самоотверженность в борьбе за интересы трудящихся, огромную революционизирующую силу в объединении людей.

Какая же ответственность возложена на советский кинематограф, который первым прокладывал и осваивал дорогу социалистического реализма в молодом искусстве кино. Такие ленты, как «Укрощение огня», «У озера», «А зори здесь тихие...», достойно представляют советское киноискусство. Мы обязаны создавать произведения, волнующие остротой постановки социальных проблем, отвечающие высоким требованиям времени и зрителя.

Потому такое внимание уделяется сейчас основе основ фильма — драматургическому материалу. Сценарий прежде всего должен быть высокохудожественным произведением, который независимо от того, снят или нет по нему фильм, мог бы восприниматься как самостоятельное произведение искусства. Яркий тому пример — сценарии А. П. Довженко, читая которые открываешь для себя огромный мир раздумий большого художника. Когда-то Горький говорил: чтобы написать хороший рассказ, нужно иметь материал на целый роман. Перефразируя эти слова, можно сказать, что сценарий должен вобрать в себя все богатство живой реальности, которое бы питало и стимулировало творческую фантазию режиссера.

Вне образа нет и не может быть искусства. Все попытки, предпринимавшиеся на Западе, вытеснить образ некоей абстракцией потерпели крах. Это признают уже многие, в том числе и сторонники абстракционизма. Природа кинематографа конкретна по своей сути, и ей противопоказано какое бы то ни было абстрагирование, формотрюкачество.

Чем богаче и многоплановее идейно-эстетический подтекст художественного образа, тем сильнее воздействует он на зрителя.

Почему многие фильмы со временем устаревают? Потому что в последующем становится заметной ограниченность образа, «привязывание» его к текущему моменту, потому что отсутствует в таких картинах нечто вечное и непреходящее.

Не стареют многие фильмы Чаплина, Довженко, ибо, будучи частицей своего времени, несут в себе мудрость жизни, которая способна обогатить людей последующих времен и поколений. Многие из таких произведений, как, скажем, «Щорс» А. Довженко или «Богдан Хмельницкий» И. Савченко, не устарели и по стилистике и вполне современны и созвучны бурно развивающемуся языку современного кино...

Эволюцию характера героя нельзя рассматривать вне искусства актера. Эти вопросы взаимосвязаны. Вряд ли «документализм» или выразительные средства современного театра привели к каким-то коренным изменениям в методах актерского искусства. Скорее сам театр испытывает на себе сегодня огромное воздействие кино. Конечно, лучшие традиции театра, игра выдающихся театральных актеров — основа, на которой формировалось и формируется искусство актера кино. Если же говорить о том принципиально существенном, что сегодняшнее кино требует от актера, то суть не в «документализме» и новых театральных приемах, а в том интеллектуальном и нравственном богатстве, которым должен обладать актер. Давно замечено, что от зоркого взгляда объектива с помощью грима можно скрыть многие внешние недостатки, но никогда нельзя спрятать внутренней пустоты.

Мы часто и справедливо подчеркиваем, как поднялась общая культура нашего народа, с гордостью говорим о новой исторической общности людей — советском обществе, подчеркиваем, что на каждую тысячу людей, занятых в производстве,— более семи-

сот с высшим и средним образованием. Следовательно, кино имеет качественно иную аудиторию, чем 10—15 лет назад, и разговаривать с этой аудиторией с экрана нужно иначе: глубже, содержательнее, естественнее, правдивее, убедительнее. Все более значительную долю в эстетическом освоении жизненных процессов приобретают мировоззренческие вопросы, вне которых и без которых не может быть понят и осмыслен опыт динамической действительности во всем ее многообразии. Вот почему суть не в «документализме», а в жизненной достоверности образа героя, создаваемого актером и режиссером.

Большое это мастерство, когда само появление актера в кадре рождает огромное доверие зрителя к герою, привлекает к себе его симпатии и рождает ненависть к уродливому в жизни.

Какая жизненная достоверность у актера И. Лапикова в «Председателе», у Н. Мордюковой в «Русском поле», во многих ролях, созданных актрисой В. Владимировой. О таких актерах нельзя сказать, что они играют роли.

Как никогда раньше, актер должен быть на высоте времени, эпохи, быть гражданином в высоком смысле этого слова. Чтобы властвовать над сердцами и умами современников, необходимо обладать огромной сердечной любовью к совершаемому нашим народом, необходимо жить в соответствии с теми высокими идеалами и требованиями, которые ставит великое время строительства коммунизма.

Советское кино создает более двухсот художественных фильмов (включая телевизионные). Какая могла бы быть могущественная духовная сила! Могла бы... но не всегда таковой является. Мешает низкий идейно-художественный уровень многих фильмов (герои таких картин намного беднее их реальных прототипов), спекуляция на современности и злободневных проблемах (нельзя оправдать никакой злободневностью и актуальностью поставленного вопроса художественно-эстетическую немощность, убожество поставленной картины). Пора понять, что художественная серость не только дискредитирует современную тему, но и умаляет ее значение.

В то же время все лучшее, талантливое и великое, что создало славу социалистическому кинематографу, одерживало свои победы в раскрытии наиболее острых, важных, злободневных проблем жизни.

Мастера кино не должны забывать, что важно не только удачно найти нужное художественное выражение темы, но не менее важно в о в р е м я раскрыть ее, поднять проблемы, народ волнующие.

Думается, что советский кинематограф должен активнее вторгаться в безграничный мир творчества наших современников. Ведь смысл жизни — в творчестве. Удача картины Д. Храбровицкого «Укрощение огня» показывает, какие неиспользованные возможности открывает внимание к жизни, к ее подлинным ценностям.

Наметившиеся после Постановления ЦК КПСС по вопросам кино сдвиги в поисках ярких образов современных героев радуют. И мы с нетерпением ждем новые талантливые ленты, способствующие решению великих задач строительства коммунизма.

Киев

Тимофей Левчук

1. Думаю, что ответить на первый из поставленных редакцией вопросов так же сложно, как кратко объяснить понятие «мировой кинематограф». Киноискусство Советского Союза, братских социалистических стран определяется прежде всего глубокой и органичной связью с общественной жизнью, нравственной ответственностью художника перед эпохой и народом. Во всей сложности и многоплановости, во всей внутренней глубине встала сегодня перед нами проблема воспитания человека, «который гармонически соединил бы в себе духовное богатство, моральную чистоту и физическое совершенство».

И киноискусство, будучи одним из самых действенных и массовых средств воспитания, обязано, как никогда, серьезно и масштабно ставить проблемы, волнующие нашего современника, вникать в самую суть общественных явлений, говорить с многомиллионной аудиторией на языке ей понятном и доступном.

В сущности, говорим ли мы, кинематографисты, о далеком прошлом или о злободневном настоящем, всегда надо иметь в виду будущее нашего народа. Может быть, сегодня в этом стремительно меняющемся мире будущее становится особенно ясно ощущаемой и потому остро переживаемой темой современного искусства.

Проблема личности героя, ее мировоззренческой зрелости, ее духовной значительности, ее гражданской активности едва ли не узловая проблема для художника, ставящего перед собой задачу отразить реальность в ее революционном развитии. Она в значительной степени определяет гуманистическую направленность прогрессивного кинематографа Запада.

Действительность все активнее вторгается в поле зрения западных кинематографистов. И если был период, когда западное киноискусство образно называли «искусством паузы», то в последнее время несомненные удачи кинематографа на пути создания острополитических, общественно значимых произведений дают возможность говорить об «искусстве действия». Достаточно вспомнить такие ленты, как «Признание комиссара полиции прокурору республики» Дамиано Дамиани, «Сакко и Ванцетти» Джулиано Монтальдо, «Убийцы именем закона» Марселя Карне, «Следствие по делу гражданина выше всяких подозрений» Элио Петри и другие.

2. В книге известного французского композитора Артура Онеггера «Я — композитор» есть такая мысль: «Талант — это мужество начинать все сначала». Думаю, она может послужить прекрасным эпиграфом к любой профессии, а киносценариста

в первую очередь. В сущности, режиссеру и актеру в процессе создания художественного произведения приходится иметь дело с материалом, вторичным по отношению к действительности. Потому так важно, чтобы сценарий нес живое дыхание жизни, конкретные осязаемые проблемы, узнаваемых людей. Потому нужен не только ясный и непосредственный взгляд драматурга на проблемы, но и личная увлеченность, способная возбудить актерскую фантазию. Я хочу сказать, что сценарий — это не шифрованная рукопись и не просто кодированная жизнь, а художественное произведение, которому сценарист каждый раз снова и снова должен отдавать частичку своей души.

Мы говорим, что киноискусство практически всеобъемлюще с точки зрения возможности охвата действительности. И здесь чрезвычайно важно для сценариста умение отобрать тот материал, который представляет серьезный общественный интерес, даст пищу для размышлений, для художественного анализа действительности.

В связи с этим думается, что каждый сценарист, приступающий к работе, должен с полной ответственностью определить для себя сверхзадачу своего будущего произведения — ту главную всеопределяющую цель, которая побуждает его к действию, короче — свою гражданскую позицию. Без этого не может быть произведения искусства.

4. Когда речь идет о художественной образности, нужно, как мне кажется, вычленять два понятия. Прежде всего это индивидуальность художника. А второе — мастерство, то есть способность и возможность проявить свою индивидуальность в творчестве. И когда художник счастливо обладает и тем и другим, можно говорить об органическом кинематографическом мышлении, о неповторимом образном мире его произведений, о философии его искусства, как, например, у Довженко.

Художественная образность определяется спецификой художественного мышления, которое в свою очередь зависит от меры таланта, художественной одаренности режиссера.

Искусственно создаваемое «художественное образное кино» всегда разоблачает отсутствие таланта. Можно «педалировать» эмоциональность, прибегать к кинематографическим ухищрениям, художественным изыскам, но нельзя фальсифицировать мысль и талант. Внешний рисунок окажется мертвым, а жизнь будет идти своим чередом, по ту сторону экрана.

5. Я думаю, что есть единственно верный путь в решении проблемы характера героя — показ человека во взаимодействии со временем. Современный герой с полным основанием будет носить это имя тогда, когда дела, мысли, идеалы, чувства его, мечтания станут созвучны времени. Мне кажется, что сегодня все более глубоким содержанием наполняется такое понятие художественного, реалистического искусства, как диалектика типического и индивидуального. Именно типического героя, обобщающего качества многих, но не утратившего самобытности оригинальности, индивидуальной неповторимости, так ждет от кинематографа зритель. Думается, что в поисках черт характера современного героя должны реализоваться традиции и новаторство, присущие нашему искусству.

6. Прежде всего мне хотелось бы отметить возросшую профессиональную культуру многих наших актеров. Приятно и то, что многие из них последовательно раскрывают от картины к картине творческую индивидуальность, пытаются найти и сохранить свое творческое лицо. Решение актуальных задач, предъявляемых актеру кинематографом, требует от него не только профессиональной подготовки, всестороннего знания своего ремесла, но и широкой эрудиции, общей культуры, подлинной заинтересованности в творчестве. Я всегда приветствую многолетние творческие контакты режиссера и актера, которые порождают взаимопонимание, содружество. В то же время решительно отрицаю декретирование в работе с актером. Убежден, что работа с актером — это не диктат режиссера, не подчинение себе актера, а глубокое уважение к его творческой индивидуальности. А конкретные методы актерского искусства определяются стилистикой и общим художественным решением того или другого произведения.

7. Активная общественная позиция — это органически присущая советскому киноискусству черта. Не следует забывать, что в своих лучших произведениях наш кинематограф в полную силу утверждал пафос созидания, прославлял нового человека. Расцвет советского киноискусства обусловлен прежде всего принципиальной четкостью тех методологических принципов, на которые оно опирается. Сложившийся в первые послереволюционные годы метод социалистического реализма впитал в себя искания прогрессивных художников прошлого, завоевания пролетарской культуры конца прошлого и начала нашего века и открыл перед художником реальный путь развития его таланта — путь сознательного служения идеям Коммунистической партии. Глубоко правдивое, художественно талантливое отражение действительности, классовость, партийность — вот те черты, которые определяют сегодня лицо советского художника.

Киев

Илья Фрэз

Я режиссер-практик. Буду говорить только о тех вопросах, которые мне близки, над которыми мне приходится задумываться в моей творческой работе.

2. Мне кажется, что в современном сценарии прежде всего должны быть поставлены серьезные проблемы общественной, социальной жизни. Это относится и к фильмам для детей. Детский кинематограф обязан помогать в ответах на многие «почему?», волнующие юных зрителей. И дело тут ни в коей степени не в жанре; серьезные проблемы можно

ставить и в кинокомедии, и в бытовом фильме, и в камерной киноновелле.

Меня сейчас, в частности, очень волнует вопрос самоусовершенствования личности молодого человека, его самовоспитания. Рост самосознания, зарождение чувства ответственности, возникновение и утверждение потребности не только брать у людей, но и давать им — вот на чем сегодня сфокусированы мои творческие интересы.

3. У нас часто режиссер ставит фильм вопреки сценарию. Мне представляется более правильным режиссерское стремление раскрыть как можно глубже мысли, заложенные в сценарии, действовать в соответствии с авторским замыслом, не отступать от жанровой природы, которая присуща сценарию, стремиться не смещать акценты, не делать так, чтобы из драмы получилась комедия или наоборот. Но для этого сценарист по образу мышления, по своей манере должен быть очень близок к режиссеру. Что же касается обычной своей работы с драматургической основой фильма, то пишу ли я сценарий или не занимаюсь непосредственно его созданием, я всегда наравне со сценаристом являюсь автором замысла и не представляю без этого свою работу. Сценарист же, на мой взгляд, тоже должен участвовать во всех этапах создания фильма, и я лично очень ценю такое содружество в постановке — повседневное, заинтересованное, самоотверженное. Примером такого сценариста является драматург Михаил Львовский, с которым я начинаю работу уже над третьим фильмом. Сценарист и режиссер — это люди, которые делают одно дело и разделить их участие в творческом процессе очень трудно, почти невозможно. Именно такое сотрудничество следует считать идеальным.

5. Каждое время диктует свое понимание героя. На мой взгляд, в одном фильме нельзя создать обобщенный, раз и навсегда установленный, единственный образ современного героя. Черты, присущие людям той или иной эпохи, не могут быть заключены в одном человеке. Герой определенной эпохи развития страны — это не один образ, это разные индивидуальности, но, тем не менее, с типическими чертами характера современника. Таковы Чапаев и Павел Корчагин, герои «Великого гражданина», «Члена правительства», «Председателя» ...

6. Я работаю с особыми актерами, с детьми. И здесь для меня важнейшим является наличие у ребенка ярких индивидуальных черт. Снимая ребят, я ставлю себе основной задачей добиться от них непосредственности поведения. Что же касается взрослого актера, с которым мне тоже приходится работать, то я всегда стараюсь следить, чтобы простота и естественность его действий не заслонились бы внешним правдоподобием. В общении с детьми для взрослого актера очень важна правда поведения и совершенно недопустим нажим, малейшая фальшь. Кроме того, взрослому актеру необходимо найти настоящий контакт со своими юными партнерами, а это может сделать далеко не всякий профессиональный актер.

Вообще же мне думается, что в актерской работе нам недостает часто ярких, выпуклых образов, насыщенной остроты характеристик.

7. В детских фильмах основными являются вопросы идейно-нравственные, вопросы становления личности. Мы должны больше размышлять на экране над тем, что воспитывает настоящего человека, формирует человеческие чувства, что такое красота и в чем сущность ее проявлений. Нужно заставить юного зрителя задуматься, что же такое личность, индивидуальность, каковы пути ее самоусовершенствования. Кино должно прослеживать героя в процессе роста его характера, изменения внутренних движений души, развития самосознания.

Али Хамраев

1. На мой взгляд, в мировом кинематографе наметилось интересное явление: происходит творческая перестройка старых жанров, которую определяет новый этап развития искусства кино. И хотя сегодня говорят о рождении нового жанра — политического кино, мне кажется, что термин «политический фильм» не совсем точен. Потому что любой фильм, сделанный на высоком профессиональном уровне, с четко выраженной позицией художника уже становится политическим, так как он активно воздействует на зрителя: воспитывает в нем определенные взгляды на жизнь, определенное отношение к тем или иным явлениям действительности.

Но вернусь к разговору о жанрах. Сегодня, как никогда, экран предоставляет свое пространство самым различным фильмам, начиная от фарсовых комедий и кончая эпическими, философскими полотнами. Сегодня оказалось, что для кинематографа равно органичны и условное действие, и предельно достоверное, скрупулезное воспроизведение жизненной правды, и символические обобщения. Причем, порой в одной картине соединяются разные формы. Это говорит о том, что кинематограф не исчерпал своих возможностей, идет обновление арсенала его выразительных средств, поиск новых художественных решений.

5. Каким должен быть современный герой на экране? Как мы его представляем и каков он есть на самом деле? Наверное, многим кинематографистам, создающим фильмы на современную тему, знакомы эти трудные, мучительные поиски, споры с самим собой. Ведь не некий идеальный тип, «приятный во всех отношениях», стремимся мы воссоздать средствами киноискусства, а живого человека, которому свойственны и самые неожиданные реакции, непредвиденные поступки...

Говоря об эволюции характера героя, мне бы хотелось остановиться на образе человека молодого, входящего в жизнь. В этом возрасте человек все время меняется, поэтому очень трудно уловить и отразить в произведении искусства типичные черты

молодого современника и одновременно раскрыть его индивидуальность, личное восприятие мира. Мне кажется, что очень интересны фильмы «Начало» Глеба Панфилова, «Жил певчий дрозд» Отара Иоселиани, фильмы, совершенно различные по художественному видению авторов, непохожие по психологическому складу характеров героев. В картине «Начало» Инна Чурикова выразила в своей героине те черты, которые мы хотим видеть в любом человеке: человечность, доброту, высокую духовность, нравственную чистоту. Герой фильма «Жил певчий дрозд» несет в себе добро, старается доставить людям радость, сделать их счастливыми. Мне дорога эта картина тем, что режиссер точно подметил: в каждом из нас есть этот «певчий дрозд», талант быть добрым, быть необходимым людям. Только с годами человек меняется, становится другим, бережет себя и свое время. Гела, пока молод, не задумывается над тем, куда уходит время, рационально он его тратит или нет, какие получит от этого блага и выгоды. Для него главное — успеть к тем, кто его ждет. Его некоторые журят, поучают парня: разбрасываешься, мол, так жить нельзя, надо и о себе подумать, делать свое дело, найти свое главное,— все его ждут, нуждаются в нем, хотят, чтобы он был рядом. Человек не может жить без доброты, без друга, не может один переживать свое горе или отмечать свою радость. Поэтому нужен Гела, нужен своей человечностью, бескорыстием, своим искренним соучастием. Не смогут прожить без него люди.

На мой взгляд, и в узбекском кино есть на этом направлении очень интересные поиски. Прежде всего назову фильм Равиля Батырова «Ждем тебя, парень!». Главные черты характера героя этой картины Тимура — лучшие черты сегодняшнего молодого человека. Он нетерпим к несправедливости, он активен, не может не вмешиваться в окружающее, берет решение трудных задач на себя. Его сила — в целенаправленной энергии, нравственной чистоте.

Режиссер Эльер Ишмухамедов, посвятивший свое творчество современной теме, создал интересный характер героя, рассматривая его на длительном промежутке времени. Характер мальчика формировался в «Нежности», затем во «Влюбленных» мы увидели юношу, а в «Обретении», которое он только что окончил, его герой — человек уже зрелого возраста. Думаю, что в этом своеобразном триптихе можно проследить возрастную эволюцию характера сегодняшней молодежи, которая мужает с годами, обретая духовную и нравственную цельность.

7. В этому году мне пришлось много ездить по стране, я встречался с людьми, ради которых мы, кинематографисты, и работаем: разговаривал с колхозниками, рабочими разных республик. Так случилось, что разговор чаще всего возникал вокруг фильмов, которые недавно прошли по экрану — «Любить человека», «Сибирячка». Я понял, что фильмы затронули то, что было близко зрителю, что через личную жизнь, через внутренние, душевные переживания героев зрители воспринимали проблемы социальные, впитывали те идеи и мысли, которые высказывались авторами.

Современная жизнь общества ставит перед кинематографистами множество проблем, но каждый выбирает то, что ему ближе, в зависимости от своих личных пристрастий и наклонностей.

Мне хочется сделать фильм, затрагивающий нравственные проблемы. Хочется рассказать о человеке своего возраста. В этом возрасте, когда уже давно за тридцать, человек оказывается перед лицом множества проблем, обязан на все давать ответ сам. От него самого зависит, сказать «да» или «нет», сделать шаг вперед или отступить. Убеждения человека зрелого возраста сегодня складываются не сами по себе, они вбирают в себя то, что уже прожито нашими отцами, то, что проверено жизненным опытом, подсказывается перспективой завтрашнего дня. Мне хочется сделать фильм о нравственной связи поколений, о поколении сегодняшнем. Мне хочется поразмыслить над тем, что мы сумели унаследовать от старших, какие качества воспитали в себе, чтобы иметь право называться достойными преемниками своих отцов, отдавших свои жизни за Родину. Иначе говоря — о богатстве духовного мира современника, о его неуспокоенности, об органичном слиянии с общественной жизнью страны.

Ташкент

В подготовке материалов для этой подборки приняли участие В. Забродин, В. Сологуб и К. Чахирьян

Н. Сазонова

Актерское счастье

Беседу ведет и комментирует Л. Ягункова

«День за днем». Тетя Паша

— Нина Афанасьевна, а что это у вас за сценарий?

— Какой еще сценарий? А, этот... Действительно — сценарий. Только он нам с вами ни к чему. Забыть про него.

Легко сказать — забыть, когда наш разговор, и без того нескладный поначалу, окончательно зашел в тупик, едва вопрос встал о новых работах в кино, о перспективах на будущее.

Мы сидим с Ниной Афанасьевной Сазоновой у нее дома и разбираем почту: сотни писем с пометкой «Центральное телевидение». Многие адресованы просто «тете Паше». Хотя мы уже довольно давно не видели Сазонову в новых фильмах, зрителю она, пожалуй, даже стала ближе: телевизионные фильмы «Дуплянка», «Наша улица» и, наконец, многосерийный «День за днем» сделали ее своей чуть ли не в каждом доме. Даже те, кому имя Сазоновой ничего не говорило полтора года назад, теперь ходят «на Сазонову» в Центральный театр Советской Армии.

Но театр — театром, телевидение — телевидением, а кинематограф требует от актера своей дани. Можно посчитать, что между кинофильмом и телефильмом нет принципиальной разницы, можно приравнивать тетю Пашу к экранным сазоновским героиням. И все же экранная биография актера не складывается без киноролей, актеру нельзя отрываться от киностудии.

— А заметьте, — усмехается Нина Афанасьевна, — ни в одном письме не встретишь вопроса: почему вы не снимаетесь в кино? Зритель пошел чуткий: не хочет бередить актерскую душу. Но мы, актеры, в общем-то, оптимисты. Когда нет новой роли — живем тем, что мы накопили. И чем больше накоплено в себе за время работы — тем легче ждать и радостней дождаться. Вот почему актеру важно, чтоб меж сыгранных ролей было как можно больше удач — в них находишь себе оплот. Актеру полезно оглядываться назад — конечно, если знавал он свое актерское счастье...

— А что значит — актерское счастье?

— Сейчас попробую рассказать.. Вот хотя

бы — как снималась в эпизоде у Василия Макаровича Шукшина... Как-то раз вызывают меня к нему на пробу — дело было давно, я в кино еще только начинала. Предлагают маленькую роль — тетку Анисью в фильме «Живет такой парень». Помните? Пашка Колокольников привозит к ней жениха — напарника своего, пожилого шофера. На другой день знакомимся с Шукшиным. Шукшин мне — с ноткой сожаления:

— Молоды вы, Нина Афанасьевна... У нас-то что происходит? Хотим мы двух старичков соединить...

А я — ему:

— Старичков? Скучно, Василий Макарович, ну, ей-богу, скучно! То есть не то чтобы скучно, а грустно как-то уж чересчур. Ну, допустим, старички... Доживают, значит, свой век. Всех радостей-то — вместе чайку попить. Жалко их и ничего больше. А я думаю — не жалеть, а радоваться надо, на них глядя. От души посмеиваться над шитыми белыми нитками уловками тетки Анисьи и от души сочувствовать ей. Она ведь, тетка-то эта, не своей волей одна осталась. Мужиков война съела. Сколько я таких повидала... Есть у меня одна знакомая в деревне, уже в годах женщина. Разоткровенничалась как-то: «Замуж-то я бы и теперь пошла — был бы человек хороший... — и руку к сердцу жмет. — Знаете, сколько тут неистраченного?..» Да неужто не заслужила она своего, пусть запоздалого, бабьего счастья, неужто ей до старости ждать, пока она только на то годна будет, чтобы самовар ставить?..

Ох, если бы вы только видели, как слушал меня Шукшин! А ведь он не просто режиссер — он писатель, ему судьбы людские открыты, он достаточно на людей насмотрелся... Выслушал меня и сказал: «Я подумаю». А назавтра — знакомит меня с партнером моим — артистом Балаковым. Я — уж не я, а тетка Анисья — в смех: «Да какой же это старичок? В полном соку дядечка...» И Шукшин смеется.

Стали мы репетировать — легко, быстро пошла у нас эта сцена, и прекрасно заиграл, зажил Куравлев — Пашка Колокольников. Помните его? Он не просто играет — он кружева плетет! Уж так хочется ему соединить этих добрых и незадачливых людей — для блага их и для своего удовольствия. Не приди мы тогда к согласию с Шукшиным, не скинь полтора десятка годков нашим героям — думаю, не было бы этого юмора, этой теплоты, этого озорства. После нескольких съемочных дней у меня осталось ощущение огромной проделанной работы — словно я показала целую жизнь, целую судьбу. А роль-то крохотная... Вот оно — актерское счастье.

— Как это похоже на Шукшина и на Сазонову! — говорю я. — Шукшин из тех режиссеров, которым очень важно знать, что думает актер о своей роли. Он по-настоящему внимателен к актеру — и актер легко и свободно чувствует себя перед ним. А вы принадлежите к тем актерам, которые полны творческой инициативы. Но ведь не каждый актер обладает этой инициативой? И не каждый режиссер способен выслушать актера, принять его соображения как свои собственные?

— Конечно. Не всякий актер волен выбрать себе героя по сердцу — героя, способного задеть за живое, разбудить фантазию. Не всякий актер встречается с настоящим режиссером, — в тон мне отвечает Сазонова. — Но зато... — мгновенно к ней возвращается собственная интонация, — зато свою кровную тему всякий актер знать волен. Своя тема — это всё! Если актер обрел свою тему, если он ее развивает, работает над ней — ему уже не страшно оказаться в пустоте, «повиснуть в воздухе». Не страшен ему «проклятый вопрос» — играть или не играть? И если играть — то ч т о играть? Свою тему не вдруг обретаешь — ее в себе носишь с детства, с ранней юности. Что у вас на сердце лежало в шестнадцать лет? Кем вы хотели быть? Кому по-хорошему завидовали, какие книжки читали? А что вы читаете, что любите сейчас? Одни привычки, вкусы, убеждения меняются, другие остаются неизменными. Вот от этих неизменных склонностей, неизменных убеждений и должен идти актер, чтобы обрести свою тему в искусстве. Иной раз и зритель, и критик только руками разведут: «Вот так актер! А мы и не знали... Смотри, как удиви-

тельно раскрылся!» А в действительности — ничего неожиданного: просто мы были дотоле невнимательны к актеру, не знали его.

Помните, как изумлялись все Тане Теткиной — Инне Чуриковой? Связали с ней, с ее острым выразительным исполнением представление о разных недотепах, полудурочках (помните, «Колдунья» в «Старшей сестре», Ленивица в «Морозко»). А когда появилась очарованная душа — Таня Теткина,— все только ахнули: откуда что взялось! Между тем я совершенно не сомневаюсь, что очарованную душу эту Инна Чурикова пронесла сквозь все эти годы ученичества. Слышите, пронесла! Не поступилась ею, не разменяла по мелочам и вложила в свою Таню, в свою Пашу Строганову, в свою Жанну Д'Арк. Если бы все актеры могли так вот черпать в своей душе, если бы они твердо знали, что им дорого и что ненавистно — не было бы тогда «бестемья», столь губительного для всякого мало-мальски одаренного человека. Богатый мир души — вот что нужно актеру. Ну и, конечно, немножко удачи...

— А все-таки, «немножко удачи»!..

— А вы как думаете? Все мы, актеры, чуть-чуть фаталисты... Только встретить эту удачу надо во всеоружии. А то — придет она, долгожданная, а ты — пустой. Негде эту добрую гостью принять, нечем попотчевать...

●

...Удача. Вспоминается, как пришла она к Нине Афанасьевне Сазоновой. Довженко пригласил ее, актрису театра Советской Армии, сыграть небольшую роль в «Поэме о море» — мать семерых сыновей, не вернувшихся с войны. Роль была трудная, «возрастная», но не о том душа болела. Ей, комедийной актрисе — играть трагедию! Ей, бытовой, характерной — изображать образ почти символический. Стояла перед режиссером «как статуя».

— Не бойтесь показаться скованной,— подбадривал Довженко. — Зрителю все скажут ваши глаза. Это — кинематограф.

А она боялась. Боялась камеры. Боялась крупного плана. У кинематографа были свои

«Живет такой парень». Анисья

законы, и крупный план, позволяющий заглянуть актеру в глаза, стоил подчас целого театрального акта, если говорить о цене отдачи, цене внутреннего напряжения. Играла «через не могу», «как бог на душу положит». По вечерам разыскивала в альбомах старые карточки: вот она, совсем еще девчонка, в белом армейском полушубочке, в шапке-ушанке, стоит суровенькая, не подступись; а подруга смеется — эта веселая была. Вместе играли во фронтовой актерской бригаде, пели дуэтом... Капитан попросил сняться — на память. Его убило потом. Вечная память.

И сыграла она хорошо. Глаза все сказали. Нашлось о чем сказать. Не было на экране «статуи» — была живая Степанида, ото всего житейского, обыденного огрешенная и со всем житейским, обыденным кровно связанная. В удивительном сплаве предстали тут высокое и простое, героическое и будничное. И потом,

сколько бы ни играла в кино Сазонова, всегда ее простые, будничные женщины ходили по земле очень легко, словно бы ничего не стоило им оторваться от нее — но нет, не отрывались, притягивала их земля.

Так вот, с легкой, щедрой руки уходившего от нас Довженко и появилась в кинематографе актриса Нина Сазонова. Актриса со своей темой, большой и волнующей темой материнской любви, материнской ответственности за все, что происходит в мире.

...Помню, сколько-то лет назад я встретила на улице Евгения Григорьева, моего сокурсника — у него тогда приняли к постановке первый сценарий «Шоферы» и уже успели переименовать его в «Наш дом». Весь курс волновался за судьбу сценария.

— Ну что, — спросила я, — утвердили актеров?

Он ответил:

— Отец — Папанов.

— Вот здорово! А мать?

— Сазонова.

И мы заулыбались оба — тут уж без всяких слов обошлось — да, именно Сазонова нужна была этому фильму, этому доброму, сдержанному рассказу об одной рабочей семье.

Весь облик Сазоновой — простое, русское, доброе, словно бы уже виденное где-то лицо, скупая, но выразительная мимика — чуть шевельнула бровью — уже принахмурилась, чуть подняла ресницы — уже озарилась, ее точные круглые жесты, ее плавная и скорая походка — все, решительно все в ее внешности обещало нам образ милый, родной и обыденный. Она смотрела на вас, она говорила — и вы узнавали до совпадения знакомую женщину — мать, соседку, встречную. Ничем не примечательная и вроде бы уже утратившая самое дорогое — притягательность молодости, она брала в плен другим — мудростью своей, вездесущим умом и душевной щедростью. Сотни писем, которые получала Сазонова, начинались одинаково: «вы очень похожи на мою маму», «вы напомнили мне мою учительницу». Тут не только о внешнем сходстве шла речь — тут было сходство основного что ли, жизненного посыла: мы жили трудно — пусть дети наши проживут легче, мы себя не роняли — а уж детям и подавно ронять себя не пристало. Мысль эта, простая и понятная миллионам людей, присутствует и в «Тетке с фиалками», и в «Нашем доме», и в «Женщинах», во многих картинах, где играла Сазонова.

Материнство, изображаемое Сазоновой,— трудное материнство, не минувшее горестей и печалей. Но тем-то и прекрасно оно, что через все печали героиня Сазоновой как бы пронесла тот внутренний свет, что во тьме светит. Порой это написано, порой только обозначено в сценарии — Сазоновой, кажется, достаточно и намека. В чужую судьбу, в чужую душу она входит, как в свой дом и обживается там прочно. О ней не скажешь — играет; она словно бы и не перевоплощается, а всякий раз попросту возвращается к самой себе: вот это, мол, и есть мое настоящее...

Тот же Григорьев, уделивший в своем первом сценарии много внимания мужчинам — отцу и сыновьям, наметил образ матери почти пунктирно. Он дал ей всего одну большую сцену — с отцом и ни одной сцены с сыновьями. Что ж, решила актриса, мать незаметна в доме; ее как бы и нет — так можно не замечать какую-то вещь, которая много лет простояла на своем месте, но стоит вынести ее — и дом становится пуст. Сыновья вроде бы не замечают мать, но они понимают, что без нее не было бы ни семьи, ни дома. Таков, в сущности, и был замысел драматурга, но замысел хрупкий, поскольку все это заключалось в подтексте. Понадобился талант актрисы, чтобы стать вровень с мастерски написанным Григорьевым и прекрасно сыгранным Папановым отцом. Актерский дуэт Сазоновой и Папанова в фильме «Наш дом» покорил публику. И почти одновременно мы аплодировали Сазоновой в «Тетке с фиалками», в фильмах «Живет такой парень», в «Женщинах». Как говорится, удача одна не приходит...

●

— ...Хочу, чтобы вы меня до конца поняли, — продолжает Нина Афанасьевна. — Удача актера, удача художника — не только его личное дело. Наверное, именно потому не

может быть у него никакого такого обособленного, отдельного успеха, не связанного с успехом спектакля, успехом фильма.

Нет для актера большего счастья, чем ощущение своей собственной удачи как момента удачи общей, своего успеха как части общего успеха. Именно такое счастье испытывали мы, участники съемочной группы «Наш дом» — все, от старого, заслуженного, знавшего и победы и поражения режиссера Василия Маркеловича Пронина — до дебютанта сценариста Жени Григорьева; от замечательного актера Анатолия Папанова до непрофессиональной исполнительницы Сони Соколовой, взятой в картину за удивительную «непредвзятость» — она сыграла у нас молоденькую учительницу. Никогда не забуду я этой картины. Вот вам — роль матери. Вроде бы скромная — подай, принеси... «Коля, иди обедать...» Но как много почувствовала я за этой женщиной — снова целая судьба, целая жизнь. «Сергей, я вот тебе покажу, как хлебом баловаться!» Одна фраза — а сколько за ней пережитого. Но образ матери складывался не только из этих метких фраз — он складывался из вроде бы случайных реплик, недомолвок, беглых взглядов всех Ивановых. Мне было очень важно — с кем играть (спасибо судьбе за Папанова, это редкостный партнер, хоть раз бы с ним еще встретиться!). Каждый его жест вызывал меня на импровизацию: помню, он жестким полусогнутым пальцем снял слезу у меня со щеки — по-хозяйски так, заботливо — точно каплю дождя с ветрового стекла своей машины — шофер ведь! — и я сразу почувствовала, как эта самая Маша Иванова лаской не набалована и как она ее ждет — хотя никогда на нее не напрашивается... Уткнулась ему лицом в плечо... Хоть неласковый — а родной! Мне было очень важно, чтобы все актеры оказались «на высоте». Кино — искусство коллективное. Понимает ли актер, который в группу приходит пустым, несобранным, что он подводит товарищей, подводит картину? Ну, а режиссер, который равнодушен к актерским поискам? Оборвал, не выслушал исполнителя небольшой роли — а завтра этот исполнитель уже не сможет стать на площадке настоящим чутким партнером.

И актер и режиссер, встречаясь «для переговоров», должны четко сознавать: от нашей встречи, от того, как мы поговорим, как мы

«Тетка с фиалками». Тетка с фиалками

поймем друг друга, зависит судьба всей картины.

Лет десять назад молодой режиссер Павел Любимов пригласил меня на главную роль в первом своем фильме «Тетка с фиалками». Помните эту пожилую провинциальную тетеньку с пучком матерчатых цветочков на шляпе? В туристическом поезде вдруг ни с того ни с сего взяла под опеку двадцатилетнего мальчишку-пижона и давай на потеху ребятам изводить его своими заботами: туда не ходи, сюда не гляди, вина не пей, бороду сбрей. Мальчишка втихомолку злится, бегает от нее — не знает, что двадцать лет назад, во время войны, эта самая тетка спасла ему жизнь...

Уже на пробе я поняла, чего хочет от меня режиссер: я должна вместе с ним, вместе с бородатым Володей, вместе со всеми ребятами смеяться над этой провинциальной теткой, над ее манерой поучать и одновременно удивляться совсем неудивительным вроде бы вещам. По замыслу режиссера — тем острее должен быть перелом в нашем отношении к смешной тетке. Замысел ясный. А мне что-то не хотелось смеяться над теткой «с фиалками». Не хотелось подчеркивать ее провинциальность, ее наивность в делах житейских. Я чувствовала: если это сделать, пропадет самое главное — неторопливая раздумчивая интонация (ее я уловила в сценарии), а с нею погаснет и доброта. И я начала переубеждать режиссера — не на словах, нет — на деле. Показывала ему другую тетку — мягкую, сдержанную, почти интеллигентную, может быть, только чуточку неумеренную в своих заботах об этом долговязом бородатом Володе. И выходило куда интереснее, правдивее, а главное — смешнее. По правде сказать, образы в сценарии были довольно-таки схематичными — на комедию характеров он попросту «не тянул». А тут, в комедии положений все ожили, заиграли, засветились. И Володя — Ивашов оказался очень хорош, и другие ребята.

Я была очень благодарна Любимову — он ведь не просто «актрисе потрафил», он мою работу сделал интересной, осмысленной, близкой сердцу. И картине помог — нашел верное решение. С Любимовым хотелось работать и дальше. Уж больно хорошо, ладно мы начали. Это ведь не часто бывает, когда с первой встречи находишь общий язык с режиссером, переубеждаешь его и добиваешься полного доверия. Вскоре у Любимова я сыграла очень дорогую мне роль — Екатерину Тимофеевну в «Женщинах»...

●

Екатерина Тимофеевна, Катя, Катюня — женщина, в которой трудные фабричные годы не истребили деревенской удали, той самой хмельной, горьковатой удали, которая помогала вдовам и солдаткам работать за троих, поспевать и дома, в поле, да еще складывать сказки, петь песни, обряжать девок к венцу. Женщина, сумевшая встать на ноги, поднять и сына, и Дуську, и Альку, и других сирот, но не сумевшая сберечь нетронутой ту щедрость души, которая была ей отпущена смолоду, не сумевшая противостоять обывательскому «житейскому опыту». Иначе — разве насторожила бы ее так дружба сына с фабричной девчонкой, оставившей где-то в деревне ребенка. Обывательский «опыт» на какой-то момент взял верх над человеческим чувством. Одно дело — когда мыкается по свету такая вот девчонка — как не помочь? А другое — когда на этой самой девчонке хочет жениться родной сын — как не воспротивиться?

Сазонова не осуждала свою Катю — она хотела разобраться в ней. Она искала объяснения ее неожиданной черствости. Вы требуете от нее мужества, доброты, как бы говорила она с экрана, вы требуете человеческой щедрости? Будьте и сами щедры к ней; присмотритесь, не обошла ли ее жизнь, не обделила ли своими щедротами, теплом, лаской, не оставила ли на долю ей одни заботы, от которых очень медленно, исподволь может очерстветь даже самое мягкое сердце?..

Помню, как работала Нина Афанасьевна над этой ролью. Работала — не то слово: она жила ею. С иркутского поезда сошла на станции Итларь не актрисой, вернувшейся с гастролей, а уроженкой здешних мест: каждый ка-

мень ей вроде бы знаком, каждый встречный — не чужой. Деревенские жители ее признавали — лицо-то знакомое, не поймешь, где видел, — здоровались, и она им в ответ кланялась.

Поселилась в деревенском доме, вместе с с Надеждой Капитоновной Федосовой — старая Матрена Егоровна сдала им горницу. Жили, как живут в Итлари все женщины. В шестом часу утра вставали, шли по грибы, по ягоды. В девять, наскоро перекусив, бежали на работу, тряслись по ухабам в автобусах, если съемка была за десять верст, обедали зачастую прямо в поле. Усталые возвращались, торопились в сельмаг за хлебом, за сахаром, а по вечерам варили варенье, стирали, шили, ставили самовар. Им не нужно было «с девяти до шести» перевоплощаться в тетю Грушу и Екатерину Тимофеевну. И постепенно ритм этой неспешной трудовой жизни захватывал других актрис — Инну Макарову, Галю Яцкину. В группе создавался особенный «микроклимат», особое настроение — с ним легко и радостно было делать картину.

По вечерам тянуло свернуть к домику Матрены Егоровны. И всегда, когда ни приди, как по волшебству, появлялись на столе жареные грибы, молодая картошка и черника. Словно разворачивалась невидимая скатерть-самобранка. Это делалось как-то само собой, с тем же настроением, в котором днем шла съемка. Частенько можно было застать тут сценаристку Ирину Александровну Велембовскую, режиссера Любимова. И хотя говорили они вовсе не о деле, а об урожае грибов и ягод, а то и вовсе ничего не говорили — пели песни про «снеги белы», про «калину красную», видно было, что эти люди чувствуют себя кровно связанными. Общие интересы, общие взгляды, общие планы на будущее — все это угадывалось между простых, необязательных слов...

●

— Нина Афанасьевна, а помните Итларь? Помните, как Любимов рассказывал нам про свою хозяйку — тетю Дуню? Про ее любовь, про ее судьбу?

— Ну как не помнить! Что-то родное я тогда почувствовала в нем, в складе его натуры, что-то близкое мне и моим женщинам — мягкость какую-то, что ли. И потом — этот интерес к русской деревне, русской природе, русской душе...

— Вы знаете, мне всегда казалось, что режиссер не должен терять актера, с которым он нашел общий язык. И актер в свою очередь должен идти навстречу этому режиссеру, иногда даже жертвовать чем-то, скажем, ролью у другого режиссера. Взаимное тяготение ак-

«Женщины». Екатерина Тимофеевна

тера и режиссера — это залог успеха. А если режиссер опирается не на одного, а на нескольких актеров, близких в равной мере и ему и друг другу, он прямо-таки застрахован от неудачи. Сейчас все чаще говорят об «актерских группах» С. Герасимова, М. Швейцера, В. Шукшина. Эти режиссеры создавали свою труппу методично и придирчиво; каждая новая картина была своего рода «отборочным туром» для «новеньких». И каждая картина становилась новой ступенью творческого роста для испытанных и проверенных, для «своих». Чем скорее молодой режиссер начнет сколачивать свою «труппу» — тем большего он добьется. По-моему, на съемках «Женщин» начало складываться что-то вроде такой труппы?

— Да. Мы тогда славно сыгрались — словно бы давно работали вместе: Федосова, я, Инна Макарова. И вообще, у нас началось что-то вроде хорошего творческого содружества. Режиссер Любимов, писательница Велембовская, и мы с Федосовой — актрисы... Понимание было полное. Расставаться не хотелось — задумывали новую картину. Очень мне улыбалось в ней сниматься — те же люди, и та же мысль в основе: будь ты щедрым, человек, будь сердечным. Так хорошо, так подробно видела я свою будущую героиню — простую, добрую, незадачливую. Не без греха, конечно, а в общем, славную. Хотела помочь сестре, взяла у нее на воспитание парнишку, Валечку — все ж одним ртом меньше в бедном сестрином доме. А Валечка вырос бессердечным, пустым и жестоким — не другом, не помощником, камнем стал на шее. Кого винить? Ее — названную мать? Мол, испортила, разбаловала? Да ей и побаловать-то было нечем — простая работница, каждая копейка на счету, годы-то суровые, послевоенные. Кто же испортил ее ненаглядного? И вообще — откуда в хороших семьях плохие дети? И почему у дурных людей растут порой золотые ребята? Проще всего сказать — яблоко от яблони недалеко падает. А если заглянуть поглубже?

Обо всем этом говорено-переговорено было с Ириной Александровной Велембовской. Нам хотелось сказать с экрана о том, что человеческая черствость, неблагодарность, низость — слишком глубокие, капитальные, если так можно выразиться, черты, чтобы можно было всецело приписать их развитие дурному семейному воспитанию. Не случайно ведь появилась в сценарии хищная, вздорная и ничтожная девчонка, прилепившаяся отнюдь не к Валечке, а к его доброму, честному и разумному брату Васе. В жизни ее «положительный» Вася сыграл в общем такую же незавидную роль козла отпущения, какую сыграла его тетушка в жизни брата. Истинное несчастье для человека порядочного, вольно или невольно, связать свою судьбу с человеком подлым! В финале двое хороших людей, ставших несчастными по милости двух подонков, обращаются друг к другу.

— Вася! Ведь это я тебя должна бы взять была! Тебя, а не Валечку!

Сколько в этой реплике боли, обиды на судьбу! И сколько сердца!

Вот с этой-то реплики и начались наши с режиссером разногласия. Никакой глубины он в ней не увидел, а увидел доказательство бабьей глупости и недомыслия. Она для него прозвучала, как известная прибаутка: «Эх, зачем я съел три калача — лучше бы я сразу съел одну баранку». С самого начала он решил все Валечкины беды свалить на приемную мать: она, мол, ущербная, жизнью обиженная и неумная, не сумела правильно воспитать ребенка. Я старалась и не могла его переубедить. (Подозреваю, что он в свою очередь не смог убедить худсовет.) Короче говоря, мы расстались. Любимов пригласил на эту роль Майю Булгакову — за ней, увы, прочно закрепилось амплуа «женщины с ущербинкой». (А как здорово, помню, сыграла она перед тем хлопотунью-хозяйку в «Последнем месяце осени», сколько в ней было озорства, и лукавства, и лиризма!) Ну, конечно, у нее получился совсем другой образ. Помните этот фильм — «Впереди день»? И приемную мать Валечки — жалкую, вымороченную и смешную. Булгакова — очень хорошая актриса, она легко возбудила к своей героине смешанное чувство жалости и презрения. Вот прибежала она на работу, в детский

сад... Только что названный сын ее разобидел... А кругом дети — нельзя им свою обиду показывать. Непричесанная, в нелепой детской панамке, как бы пыльным мешком ударенная, водит она ребячий хоровод. «Каравай, каравай, кого хочешь выбирай». И смешно и досадно глядеть. Я бы не так сыграла. Ведь важно было передать не только боль за сына, а и щедрость сердечную, любовь к миру, к жизни. От трактовки этой роли зависело освещение целого явления.

Мне потом многие друзья говорили: ну, сыграла бы как нужно Любимову, что тебе стоило, даже интереснее — попробовать себя в роли другого плана. Разумеется, интересно сыграть необычную для себя роль, но в том-то и дело, что не видела я места этой необычной роли в общем замысле. Я должна была играть в этой картине в том же традиционном для меня плане — этого требовал сценарий, того требовала правда жизни. Одноплановых ролей я не боюсь. Не боюсь повториться. В каждой роли можно найти что-то новое, какой-то неожиданный поворот. Судьбы, характеры, может быть, и похожие, а люди-то разные. Вот, к примеру, тетя Паша в телевизионном фильме «День за днем». Как ее сыграть после Кати Бедновой, после Маши Ивановой, после тетки с фиалками? И что выручило? Да ее же собственная биография. Кто она? Ткачиха, одинокая. Муж погиб на войне — не пожили. Горе свое понесла людям. Так на людях, на людях и перемоглась. Помните этот вальсок?

И Сазонова напела «Подмосковный городок»:

...Городок наш — ничего.
Населенье таково:
Незамужние ткачихи
Составляют большинство...

— Вот, немудрящие вроде бы слова, а сколько за ними! У женщин, которых я играла, главный оплот — семья. Пусть без главы, «без хозяина» — а все же семья. Ну, а тетя Паша, такая близкая им по духу, семьи никогда и не знала. Общежитие — ее стихия. И живет она простым, честным его законом: один за всех, все за одного. Вот вам и поворот, вот вам и ключ к характеру. Знай свою тему, а уж она тебя не подведет.

— Но знать свою тему — не значит, наверное, оставаться одноплановым актером? Очевидно, следуя одной теме, актер может изображать самые противоречивые характеры, так сказать, и героев и антигероев...

— Конечно! На съемках «Женщин» я прямо-таки любовалась Федосовой. У нас с ней, кстати, давнее родство — еще по театральной школе: вместе учились у Алексея Дмитриевича Попова. Так вот, играла она мать Альки, деревенскую женщину, жизнью битую, но сохранившую свою добрую живую душу. А перед глазами у меня все стояла другая мать — мать Ксении в фильме «А если это любовь?». Исковерканная, жестокая, у которой и любовь-то материнская приняла чудовищный облик. Мать толкает свое дитя на самоубийство! Главное, и ситуация-то в обоих фильмах была схожая: «не соблюла себя дочка». А какой разный мир открыла нам актриса в этих женщинах. И когда вскоре мы узнали, что Герасимов без всякой пробы утвердил Федосову на роль Аникиной в «Журналисте», мы приняли это как должное. Вспомните, чудовище это, Аникина, тоже ведь считает себя ответственной за все происходящее на земле, тоже вроде бы матерью себя всем людям мнит. И какое же уродливое, страшное это материнство!

Я думаю, без матери Ксении не было бы на экране и матери Альки, тети Груши, а без тети Груши — не было бы и Аникиной. Всякая тема имеет — как бы это поосновательней сказать — свои тезисы и антитезисы. О себе скажу. Каждый раз, выходя из театра, из пятого нашего артистического подъезда, я вижу перед собой дом, где родился Достоевский. Знаете, я бы Москалеву сыграла, Марию Александровну, в «Дядюшкином сне». И вообще, очень притягательны для меня эти «странноватые», надломленные матери Достоевского — Хохлакова в «Братьях Карамазовых», генеральша Епанчина в «Идиоте», Варвара Петровна Ставрогина в «Бесах». Есть ли в мире что-нибудь горше, чем материнская обида за детей своих? На кого обижаться? На них? На себя? Вот вам: мать в «Нашем доме» и Варвара Петровна Ставрогина — уж куда как не

похожи, а тема-то одна. Можно играть самые неожиданные роли и притом следовать своей теме.

А как нужны каждому актеру эти неожиданные роли! Роли, позволяющие как бы с ног на голову стать — полезнейшее упражнение! Но сама по себе такая вот роль не может быть для актера самоцелью. Необходимо, чтобы она вытекала из общего замысла.

— А как вы овладеваете общим замыслом?

— Читаю, думаю, стараюсь вызвать на разговор режиссера и сценариста. Иду от частного к общему, от единственной судьбы — к судьбе поколения. Вот, мы только что говорили о Достоевском. Я думаю, почему у Достоевского мать всегда бессильна защитить свое дитя, направить его «на путь истинный». И всегда так беспомощна перед судьбой, перед случаем. Не потому ли, что само время — шестидесятые годы — провело черту между поколениями? Это помогает мне понять героинь, о которых я говорила.

По-моему, каждый актер должен знать очень много, быть отчасти историком, философом, искусствоведом. Знать и стремиться к познаниям. Художник, будь он писателем, режиссером или актером, должен смело анализировать действительность, сопоставлять настоящее и прошедшее, настоящее и будущее. Думается, современность вообще нельзя осмыслить, не оглядываясь назад и не заглядывая вперед, не подходя к каждой роли исторически.

Некоторые актеры живут только своими житейскими наблюдениями. Этого мало. Нельзя надеяться только на свою наблюдательность, на свою интуицию. У товарищей по искусству — у режиссера, у драматурга — актер должен учиться осмысливать свои интуитивные догадки. И прежде всего — у драматурга. Мне кажется, драматург и драматический актер очень близки друг другу. И у того и у другого главное средство самовыражения — слово. Вы, кажется, возразить хотите? Ну, да, я назвала слово главным средством актерского самовыражения. Но я — о драматическом актере говорю, сейчас в кино эра драматического актера.

Когда драматург и актер приходят в кино, они первым делом сталкиваются с тем, что в кино слово становится в один ряд с иными, столь же яркими выразительными средствами. И порой именно актер помогает драматургу понять это. Из-за чего обычно возникает конфликт между режиссерами и сценаристом на съемочной площадке? Драматург мыслит литературными образами. Режиссер — кинематографическими. Драматург отстаивает фразу, не давая порой себе отчета в том, как она прозвучит с экрана. Многие режиссеры, «наученные опытом», стараются отвадить сценариста от съемочной площадки. В группе его не с распростертыми объятиями встречают. Считается, что с той минуты, как начались актерские пробы, сценарист должен устраниться — писать себе новый сценарий или в буфете сидеть, а то, что происходит на съемке, его вроде бы и не касается. И вот тут наступает момент, когда актер может разрешить конфликт режиссера и драматурга. Выслушав, как говорится, обе стороны, актер почувствует те краски, те оттенки, которые к отчаянию драматурга уходят из фильма вместе с текстом, и найдет их не только в слове, но и в жесте, мимике, пластике. И не потеряет авторской мысли — напротив, быть может, разовьет и углубит ее.

Актер и драматург должны стремиться друг к другу, друг друга искать. Не понимаю, почему бы драматургу не познакомиться с каждым исполнителем, не сказать ему хотя бы несколько слов, очень важных для понимания образа. Между тем некоторые режиссеры даже обижаются, когда узнают, что актер ищет контакта с драматургом. А ведь такой контакт просто необходим. «Режиссер не может заменить актеру драматурга, так же, как драматург не может заменить режиссера», — так говорила когда-то Вера Федоровна Панова. (В фильме «Рано утром», по ее сценарию, была у меня маленькая роль кассирши; но сколько наговорили мы с Пановой вокруг этой роли — впору хоть еще один сценарий писать!)

Если актер ведет свою кровную тему, он с полуслова поймет драматурга. Пусть даже драматург неопытен, пусть в своем сценарии не все выразил, что хотел, актер его поймет.

И так бывает: «не дотянул» сценарист какой-то образ, ведь и в хорошем сценарии попадаются бегло очерченные персонажи. Но если актер талантлив, если он мыслит, если работает над своей кровной темой, он может сыграть то, что откроется ему между строк: дополнит образ острой деталью, характерными жизненными подробностями.

Я часто вспоминаю Олега Ефремова в фильме «Три тополя на Плющихе». Драматург не так уж убедительно выписал героя. Что он делает в фильме? Сидит за рулем да искоса поглядывает на женщину, которую взялся подвезти. Текста у него мало. А сказать ему надо очень много. И вот без всяких слов Ефремов убеждает нас в том, что перед нами — человек незаурядный, человек примечательный, тонкий, щедрый и сильный. Как убеждает? Ну, этого не расскажешь. Это видеть надо! Улыбка, взгляд, поворот головы — все у него играет, все говорит, поет.

Вдумайтесь: разве случаен этот поток писем, которые мы, актеры, получаем от зрителей, разве случаен этот «культ» актера. Кино предоставляет актеру огромные возможности личного, личностного воздействия на зрителя. Как же драматург и режиссер могут с этим не считаться?

А ведь зачастую — не считаются! Словно бы забывают о том, что актер — это проводник их художественных идей и нравственных воззрений. Если уж берешь актера в работу — то старайся использовать его на сто процентов, независимо от величины роли. «Мал золотник, да дорог». Для актера сыграть с полной отдачей маленькую роль не менее интересно, чем выступить в главной. А ведь что получается на деле? Берут актера на большую роль, а потом урезают ее до минимума; о самом образе уже и не думают — лишь бы картина не рассыпалась. Упреки же зрителя выпадают на долю актера. Именно такое нехозяйское, непрофессиональное отношение к актеру и вызвало у Надежды Капитоновны Федосовой, прекрасной, умной актрисы, эти жесткие слова: «Никогда больше не буду сниматься в кино».

В самом деле, а стоит ли сниматься? Думается мне, что это неверная постановка вопроса. Вернее сказать так: «А стоит ли сниматься у режиссера, который не уважает в тебе художника, товарища по искусству?» Вот так спросила себя однажды и ответила: «Хватит, никогда больше не буду сниматься у...»

— У Салтыкова?

— Да. У Салтыкова. Чего скрывать, если на душе наболело. Вот еще незадача: и молчать об этом не могу, и говорить не тянет...

●

Мы говорили об удачах. А вот — рассказ об актерской неудаче: она тоже одна не приходит. Когда-то, несколько лет назад, режиссер Салтыков предложил Сазоновой сыграть интересную роль в фильме «Бабье царство» — задушевную подругу героини-председательницы, Аннушку, «верную Личарду», как прозвали ее в деревне, где еще памятовали о персонажах старых лубочных книжек и меж них — о некоем «верном Ричарде». Роль была хороша не величиной — содержанием. Трогала за сердце эта бабья дружба крепче иного родства, дружба «с девчонок до седых волос», — пронесенная через годы благополучия и невзгод. Особенно дорог был Сазоновой центральный в роли эпизод — когда Аннушка отстаивает честь и достоинство подруги-председательницы в глазах своего мужа, вернувшегося с фронта и отнюдь не расположенного поступать под «бабье начало». Многое объяснял этот эпизод в характере обеих женщин, многое открывал и в характере деревенской общины. Просто не верилось, когда кто-то сказал, что этот эпизод при монтаже «полетел в корзину». Оказалось — правда. Душераздирающая история молоденькой Насти, «подставившей себя» фашисту-насильнику вместо соседской девчонки, занимала в материале слишком много места. «Верной Личардой» пришлось попросту пожертвовать. В фильме у нее оказалась чисто служебная проходная роль. Колхозница. Пожилая. Симпатичная. Одна из окружения.

Чувство неудовлетворенности, обиды постепенно сгладилось с годами. И однажды Сазоновой опять позвонили по поручению Сал-

«Бабье царство». Аннушка

тыкова. Позвонил ассистент режиссера Л. Черток — у него она снималась в телевизионном фильме «Дуплянка». Тепло вспоминалась эта совместная работа. А тут еще речь зашла об экранизации пьесы А. Салынского. Салынский — старый друг театра Советской Армии, у него в «Барабанщице» Сазонова с успехом играет много лет подряд. Да и роль, предложенная Салтыковым, показалась интересной — таких ролей она еще не играла. Представьте себе, у пожилой женщины — конфликт с дочерью; дочь —душою куда старше матери — погрязла в хозяйстве: огородик, сарайчик, погребок; ей не с руки переезжать на новую квартиру, бросать старый дом, предназначенный к сносу; матери за нее и больно и совестно — в одночасье взяла спички и спалила всю приусадебную рухлядь. Сазонова прочитала сценарий и согласилась сниматься.

Первый эпизод — тот самый, когда распахиваются перед новоселами двери новой квартиры,— сняли быстро. Спустя некоторое время позвонили со студии с извинениями: договор придется расторгнуть, роль «попала под сокращение». Обижаться не приходилось: пропал всего один съемочный день. Она об этом дне вскоре забыла. А спустя год ее вдруг ошарашили звонком: «Нина Афанасьевна ! Видели вас в «Сибирячке»! Зачем вы беретесь играть в таких пустых эпизодах — ни уму, ни сердцу...» За первым звонком последовал второй, третий, а потом посыпались письма. Отвечать всем подряд, что это недоразумение? Оказалось, что режиссеру понадобилось при монтаже несколько кадриков — новоселье. Он и взял их из своего «задела», вырезал из незавершенного эпизода с участием Сазоновой. Были у него какие-то свои соображения — композицию, может быть, искал, определенный ритм и не подумал об актрисе, отвечающей перед зрителем за каждый свой шаг, за каждую сыгранную и несыгранную роль.

Актерская неудача. Иногда вспомнить о ней так же полезно, как и об удаче. Порой неудача становится для актера хорошей школой, прибавляет ему выучки, профессионализма. Но неудача неудаче — рознь. Неудача, в которой повинны монтажные ножницы — одна из самых обидных, потому что она бессмысленна; она ничего не прибавляет к творческому опыту — разве что только к горькому опыту «производственных казусов».

●

— Салтыков, быть может, и талантливый, энергичный, думающий режиссер, — говорит Сазонова, — по крайней мере, так о нем говорят. Но он не любит актера. Не дорожит им. Не старается вызвать его на большой разговор. Это — мое личное наблюдение. Не спо-

рю, может быть, кто-нибудь видит его иначе. Но вот о чем я думаю. Последние его фильмы «Бабье царство», «Директор», «Сибирячка» вызвали немало разногласий. Это говорит о том, что режиссеру не хватает цельности, единства художественных принципов. По-моему, пересматривая эти принципы, режиссеру надо пересмотреть и свое отношение к актеру, приблизиться, прислушаться к нему.

Не подумайте только, что говорит моя обида. Актер должен быть необидчив. Вообще, всякому творческому человеку надо быть незлобивым, а уж актеру — в особенности. Превозмогать обиду на людей, на судьбу, уж коль она появилась. Иначе — как работать дальше?

Я недавно читала рассказ Валерия Золотухина «Певцы». Помните, деревенский мальчишка на костылях мечтает быть актером. И ни мать, ни отец, ни брат, ни сват — ни единый человек его пыла не охлаждают: наоборот, раздувают, поддерживают этот огонек. Каким добром, каким светом веет от этого рассказа! Говорят, Золотухин написал о себе — в детстве у него был костный туберкулез. А теперь все чаще и чаще слышишь: «Золотухин — актер удачливый». Да что же тут удивительного? Ведь он со своей темой в искусстве, со своей добротой, со своим широким, открытым взглядом на мир — человек практически неуязвимый. Может такой актер, что называется, испытать удар судьбы, ну, скажем, обиду, нанесенную режиссером? Может — от этого никто не застрахован. Но может ли он оказаться в пустоте, в творческом кризисе? Никогда.

Каждый третий из нас преодолел немалые препятствия на пути в искусство: то ли предубеждение близких, то ли недоверие мастеров, то ли собственную слабость. У каждого третьего в прошлом — свое село Сростки, свой городок Шуя, что сурово и просто напутствовали в дорогу. Вот я, например, приехала в Москву с Волги, из города Кимры. Говорит вам это что-нибудь? Мы начинали трудно, трудно и счастливо. И нам ли сетовать теперь на превратности актерской судьбы, на ее несообразности, на невнимание драматургов, на диктат режиссеров, на равнодушие критиков?

Не жаловаться надо, а выбиваться из своей неудовлетворенности, своей актерской неустроенности. Говорю это — и снова думаю о той же Чуриковой, о том же Папанове, о Смоктуновском, о Юрском, о Банионисе. Не вдруг, не сразу в полный голос заговорили они с экрана, не вдруг, не сразу стали властителями дум. В творческой биографии каждого из них был свой поворот, свое «чудное мгновенье». Но всех этих непохожих людей и художников объединяет, по-моему, одно, страстная любовь к искусству, верность своим творческим идеалам и надеждам, что в конце концов талантливому актеру, честно выполняющему требования свой профессии, удастся «осуществить себя». Они видели, что актерский труд — тяжелая дорога, и шли по ней, не опуская головы. Они были верны себе и своему призванию. В этом, наверно, и заключается залог удачи. В этом и обещание актерского счастья.

●

— Нина Афанасьевна, а все-таки, что это за сценарий там, у вас на столе?

— А, вы еще про него не забыли? Плохой сценарий. Слабый. Такое впечатление, будто он двадцать лет назад написан. Я уже позвонила на студию, отказалась... Ну, давайте чай пить... — и пошла за скатертью-самобранкой.

К. Парамонова

Размышления после праздника

Заметки члена жюри IV детского МКФ в Москве

Пожалуй, за всю историю детского кино не было столь яркого праздника этого искусства, каким стал IV Московский международный фестиваль фильмов для детей, проводимый в рамках VIII МКФ. Масштабы его поистине внушительны: 33 страны-участницы, 26 полнометражных и свыше 50 короткометражных фильмов. Среди многочисленных гостей фестиваля находились известные детские писатели и многие популярные артисты современного кинематографа. А маленькие «звезды» — румынка Лулу, японка Иосико и сенегалец Степан, подружившиеся во время фестиваля между собой и с советскими детьми, стали его живым символом — символом дружбы детей из разных стран. И конечно же, в обстановке детского киносмотра, в самой атмосфере встреч и дискуссий можно было отчетливо, наглядно ощутить влияние благотворных перемен в международном климате, определивших особый характер Московского фестиваля этого года.

На детском фестивале было празднично, красиво, его участникам, гостям и зрителям было весело и интересно. Поездка в подмосковный пионерлагерь превратилась в настоящую манифестацию дружбы. Прощальный обед, на котором рядом оказались люди из тридцати с лишним стран, отлично завершил и подчеркнул подлинно интернациональный характер детского киносмотра в Москве.

...Давно уже спущен фестивальный флаг, разъехались гости, позади остались волнения и заботы организаторов смотра, выполнивших большое и важное дело. Настало время осмыслить увиденное и подумать о путях и судьбах детского кинематографа, искусства, занимающего заметное место в культуре современного мира и по-своему отражающего этот мир в многообразии его устремлений, тревог и острейших противоречий, социальных и нравственных.

Разумеется, в одной статье, к тому же написанной по свежим впечатлениям, охватить все явления этого многоликого искусства, отразившегося на экране фестиваля, невозможно. Нет сомнений, что к опыту IV Московского международного фестиваля фильмов для детей мы будем обращаться еще не раз. Еще не раз его фильмы и встречи наведут нас на размышления о детском кино, его специфике, эстетических и воспитательных задачах, дадут материал для поисков решений отдельных конкретных проблем, будь то вопросы, касающиеся жанров, тем, героев, выразительных средств киноискусства для детей, или более общие проблемы, связанные с общественной ролью детского кинематографа. Недаром просмотровый зал Дворца пионеров каждый день был заполнен до отказа. Частыми гостями были здесь и представители «взрослого» кинематографа: слух о том, что детские фильмы, представленные на конкурс, разнообразны и интересны, быстро распространился среди участников фестиваля.

Да, было интересно. Это, вероятно, первое, что хочется сказать, вспоминая горячие, напряженные фестивальные дни. Интересно было зрителям-детям. Фильмы рассказывали о сегодняшней жизни ребят в разных странах и заставляли серьезно призадуматься о виден-

ном, погрустить или весело посмеяться над тем, что поистине смешно. Зрители встретились с любимыми героями известных книг и узнали много нового. Фильмы увлекали их в неведомые края и заставляли пережить сказочные чудеса. Сколько радости доставили детям остроумные, разнообразные по форме и содержанию короткометражные картины и в первую очередь мультипликации. Каких только видов этого прекрасного искусства не было на экране: фильмы рисованные и кукольные, с фигурками из пластилина и из кубиков, с героями-шариками и, наоборот, с таким похожими на людей персонажами, что порой забывалось о том, что это — рисунки или куклы. Фильмы поучали и развлекали, заставляли думать и будили фантазию. Словом, детям было интересно.

Интересно было и взрослым. И тем, кто занимается детским киноискусством профессионально, кто имеет развернутое представление о его достижениях и новых возможностях, и тем, кто пришел в зал просто как зритель. Не сетовали на фестиваль даже те, кто обязан был смотреть все, абсолютно все фильмы — взрослое международное жюри, утомленное напряженной работой и жаркими спорами по далеко не простым проблемам детского кино. Все члены жюри, я уверена, испытали радость и удовлетворение от участия в этом большом, ярком празднике киноискусства.

●

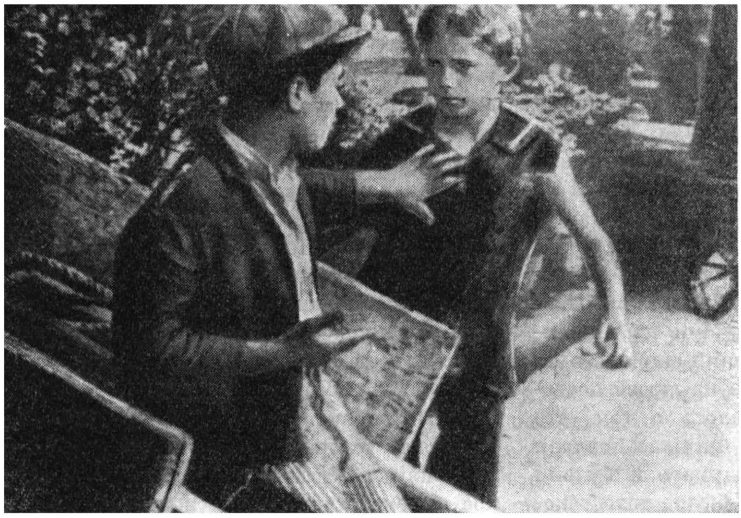
Но с чего же начать рассказ об увиденном? Как в калейдоскопе ярких впечатлений выделить именно то, что является главным для развития прогрессивного киноискусства, обращающегося к детям, для определения дальнейших путей его развития?

Фильмы-победители были несомненно лучшими в конкурсе. Но ведь не все хорошие фильмы могли попасть в конкурс. На том же экране Дворца пионеров и в трех кинотеатрах Москвы — «Пионер», «Баррикады», «Дружба» — шли внеконкурсные картины, те, что по регламенту не могли быть включены в соревнование. Ведь многие страны, такие, как Япония, Польша и некоторые другие, привезли в Москву не один фильм, как полагалось по регламенту, а целую программу интересных и значительных по своим идейно-художественным качествам произведений.

И все же начну с фильмов, отмеченных призами и дипломами.

Итальянский фильм Луиджи Коменчини «Приключения Пиноккио» получил Золотой приз международного жюри. Дети, у которых на фестивале было свое жюри, признали лучшим американский фильм «Том Сойер» режиссера Дона Тейлора.

Высокий профессиональный уровень, художественный вкус, с которым воспроизведена на экране история о деревянной кукле, ставшей живым мальчиком, поразительно удачное кинематографическое жанровое решение, столь близкое тому настроению, которое охватывает детей при чтении произведений Марка Твена, думается, послужили решающими критериями при выборе именно этих картин. Режиссер Коменчини, впервые создавший детский художественный фильм, не изменил себе, не старался работать как-то иначе, проще, чем всегда. В фильме нет ни упрощенности мизансцен, ни иных примет недоверия к зрителю, тех, какие, к сожалению, не редки еще в детском кинематографе. Нет этого надоедливого сюсюканья («детки, с вами разговаривает старший»), которое свойственно и фильмам режиссеров-ремесленников, изготовляющих фильмы для детей, и некоторым режиссерам, «спускающимся» из взрослого кино в детское. Нет, этот «старший» сам увлечен приключениями Пиноккио, озорного и трогательного, наивного и удивительно ловкого мальчишки. Пиноккио в фильме проходит через многие испытания. Из бездумного озорника, способного ради развлечения продать букварь, с трудом купленный приемным отцом, он становится человеком, многое познавшим. С какой горькой иронией говорит он об этих жизненных «открытиях» на могиле своей покровительницы феи (роль которой тактично играет Джина Лоллобриджида). И когда в конце своих необыкновенных приключений Пиноккио обе-



«Приключения Пиноккио» (Италия)

щает папаше Джузеппе заботиться о нем, зритель ему верит. Конечно, еще не одну шалость выкинет этот озорник, угроза стать за непослушание снова деревяшкой отнюдь еще не потеряла своего значения, но все же Пиноккио повзрослел, и в глазах зрителей он теперь настоящий герой.

Коменчини рассказал не просто сказку — он доверительно и серьезно поговорил с детьми о жизни. И не придуманная страна, а подлинная Италия с ее проблемами и людьми возникала перед зрителем в фильме «Приключения Пиноккио».

А режиссер Тейлор сделал своего Тома таким близким сегодняшнему зрителю, что даже насыщенность фильма элементами современного мюзикла не помешала адаптации героя Марка Твена в детской аудитории Дворца пионеров. Разве можно сомневаться, что твеновский Том Сойер м о г петь эти озорные песни? Атмосфера радости, веселых проказ, понимание внутреннего мира подростка, сделавшие произведение американского писателя бессмертным, почти адекватно перенесены режиссером на экран. И хотя известны другие экранизации повести Марка Твена, «Том Сойер», увиденный на фестивале, оказался одним из лучших. Главная удача его — образ самого Тома; вряд ли теперь читатели повести будут представлять его иным, непохожим на этого вот рыжего мальчишку с веснушками и прекрасными голубыми глазами. В минуты опасности этого Тома охватывает почти вдохновение. А его ложь делается поистине гениальной. Но стремление к справедливости всегда в конечном счете побеждает в нем страх. Зритель поэтому безусловно симпатизирует этому обаятельному фантазеру.

При каждой экранизации большой повести или романа неизбежно что-то теряется. Есть потери и в фильме «Том Сойер». Не интересен образ Гека, бледен и Сид. Как-то померкли некоторые другие, с детства памятные нам сцены. И все же фильм Тейлора — это «Том Сойер» Марка Твена. В то же время почти все происходящее на экране — вплоть до появления в церкви двух отпеваемых там «мертвецов» — Гека и Тома — это еще и современный кинематограф. Кроме кажущихся бесконечными финальных кадров: здесь очевидна вялость драматургии, ее известная архаичность.

Обе эти картины, и «Пиноккио» и «Том Сойер», относятся к заметным достижениям современного киноискусства для детей. Раз-

мышления о долге и справедливости, раздумья о том, «что такое хорошо и что такое плохо», преподносятся в этих фильмах детям не в форме дидактического назидания, а истинно художественными средствами, обаятельно и увлеченно.

Особое место на фестивальном экране заняли фильмы, рассказавшие о современной жизни детей в разных странах, фильмы, в которых были поставлены серьезные социальные проблемы, специфические для стран с разным общественным укладом.

Сначала скажу о картине, представлявшей кинематографию Польши.

По предыдущему фестивалю мы уже были знакомы с творчеством польского режиссера Януша Насфетера. Его картина «Авель, твой брат» получила тогда Серебряный приз. И в этом году Насфетер, показавший на смотре фильм «Этот ужасный, никчемный парень», снова был удостоен серебряной награды. Насфетер продолжает работать в жанре серьезного социального проблемного фильма. Автор сценария и постановщик, он выдвигает в своем новом произведении проблему личности и общества, так как она может стоять и стоит перед детьми именно в социалистическом обществе, ведет со своим зрителем разговор о совести, о взаимоотношениях родителей и детей. Он показывает, как трудно бывает входить в жизнь взрослеющим подросткам и как серьезно нужно думать об этих трудностях взрослым. В последнем фильме Насфетера нет столь широкой панорамы образов, как в его предыдущей работе. Два мальчика и две матери: разные характеры и разное отношение к жизни. Один подросток хитро и настойчиво толкает на преступление другого, сам оставаясь в глазах окружающих ничем незапятнанным. Другой, по наивности и еще больше по чистоте душевной, уступает подстрекателю и в результате оказывается на скамье подсудимых. История жестокая, правдивая, но, пожалуй, трактованная несколько замкнуто, отчего проблемы, в ней затронутые, кажутся безысходными, неразрешимыми. Это впечатление усиливается еще и из-за того, что обе матери виновны, каждая по-своему. Слепая, неумная любовь одной, как и эгоизм другой уродуют детей, заставляют подростков почувствовать себя одинокими в огромном мире, испугаться своей беззащитности. Перед зрителями возникают образы, созданные талантливо, тонко, характеры персонажей объемны и впечатляющи. Но если «Авель, твой брат» был фильмом-предостережением, призывом к ответственности за свои поступки, то фильм «Этот ужасный, никчемный парень» несомненно уступает ему в активности авторской позиции. Слишком мало рассказывает нам художник о «внефабульной» жизни своих героев, чтобы мы отчетливо представили себе, как же формируются такие характеры и как можно в столь раннем возрасте сделаться таким социально опасным подлецом, каким стал один из подростков. «Виноваты мамы,— говорит автор,— обе, хотя и по-разному». Это грустно, в определенных пределах справедливо, но недостаточно убедительно, поскольку кроме мам в жизни есть еще какие-то силы, которые в фильме, к сожалению, никак не учтены.

Отмеченные недостатки не искупаются мастерством постановщика, тонко работающего с актерами-подростками, точно выбравшего исполнителей на роли взрослых, сумевшего найти разнообразные мизансцены практически в единственном интерьере зала суда. Глубоко волнует кадр, когда во время допроса маленький герой подходит к столу и на цыпочках подтягивается, чтобы увидеть судей и присяжных. Как трагичны его испуганные глаза, доверчиво смотрящие на взрослых! Этих глаз нельзя забыть. Художественные достоинства фильма очевидны, и все же хотелось бы сказать режиссеру: мало выразить озабоченность детскими судьбами, нужно искать еще и подступы к решению реально существующих проблем. Этого в фильме нет.

И все же я уверена, что такой фильм, как этот, нужен, даже остро необходим детскому кинематографу. Он бьет тревогу по поводу опасных явлений, существующих в жизни. Он говорит о том, что нельзя мириться с равнодушием, с безответственным отношением

к судьбе «трудных» детей, говорит об этом горячо, искренне, талантливо. Нашим детям и подросткам нужно показывать такие фильмы. Их жизнь, протекающая под опекой взрослых, не может, не должна быть изолирована от сложных вопросов, выдвигаемых перед их сверстниками реальными противоречиями бытия.

На XV съезде ВЛКСМ Леонид Ильич Брежнев сказал: «Наше общество — общество самых широких возможностей для юношества, но плохо, если у молодежи воспитывается облегченное восприятие жизни. Когда человеку, не познавшему жизнь, на всех перекрестках твердят, что ему все дано, все доступно, он может невольно усвоить иждивенческую психологию, вместо того, чтобы воспитывать в себе волю, умение преодолевать трудности, добиваться успехов своим упорным трудом».

Эти слова невольно вспоминаешь, когда смотришь фильмы, подобные «Этому ужасному, никчемному парню» Насфетера, фильмы, обращенные одновременно и к детям и к взрослым.

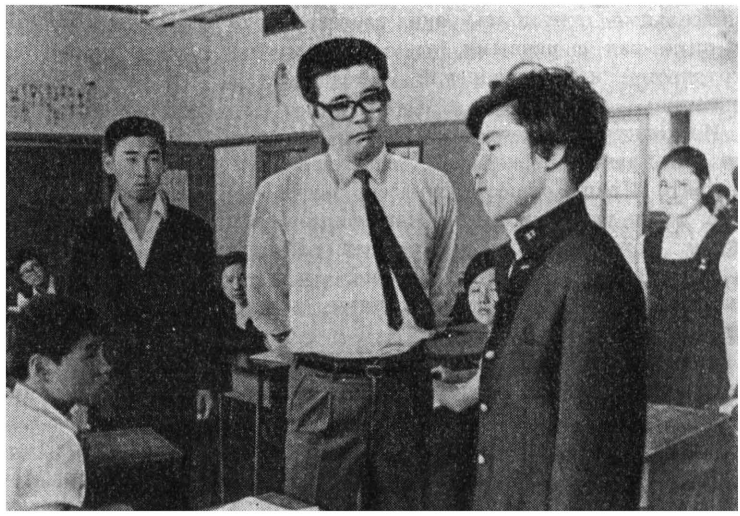
На фестивале 1973 года наши зрители увидели немало серьезных картин, которые не только раскрыли им неизвестные стороны жизни детей других стран, но и показали социальную несправедливость, с какой они не сталкиваются и не могут столкнуться в условиях социализма.

Из японского фильма «Школа Добугавы» они узнали, как трудна жизнь детей рабочих, как нелегко им по сравнению с детьми из обеспеченных семей получить образование. Они узнали, как трудно приходится японским рабочим бороться за образование для своих детей. Эту борьбу ведут не только родители, но и сами дети; в такой борьбе формируется коллективистское мировоззрение людей, думающих не только о себе, но и о своих товарищах, оттачивается, заостряется классовая непримиримость к порядкам и нравам, неотъемлемым от буржуазного образа жизни.

Японские кинематографисты представили на фестиваль большую и разнообразную программу. О нелегкой судьбе крестьянских детей рассказал фильм «Дети снежной страны». Он рассказал о том, как живут люди в предгорных районах Японии, как красива их земля и как преданно, всем сердцем они любят ее. Но жизнь бедного человека на этой красивой, ухоженной миллионами рук земле очень тяжела. Вот почему двенадцатилетнему герою картины приходится идти «в люди».

«Том Сойер» (США)

«Школа Добугавы» (Япония)



Приходится, подобно герою известных книг Горького, идти в жизнь, чтобы начать борьбу за свое место, за свое право на счастье. А в фильме «Мы живем у моря» японские кинематографисты удачно использовали документальные и видовые съемки, сочетав их с игровым сюжетом. Они показали нам мальчика, который выращивает мальков креветок и выпускает их в море, чтобы оно, кормящее его народ, не оскудело. В картине привлекает активное отношение маленького героя к жизни, его участие в трудах и заботах взрослых, привлекает обжигающая правдивость документальных кадров.

Наряду с этими, отличающимися суровостью и реализмом лентами, японские кинематографисты представили поэтический рассказ о трогательной дружбе мальчика-рыбака со своей маленькой двоюродной сестрой, приехавшей из Токио, и о грустном их расставании — фильм «Мальчик и карп». В этой ласковой, задушевной картине также ощутим образ современной жизни, в которой дети и взрослые связаны общими трудностями и общей ответственностью перед будущим. Об этом авторы «Мальчика и карпа» говорят иначе, далеко не так жестко и прямо, как авторы «Детей снежной страны», но говорят — ведь сама жизнь, насыщенная острейшими социальными противоречиями, неразрешимыми при господстве капиталистических монополий, толкает художников от идиллии к реализму, к стремлению понять и объяснить своим юным зрителям окружающую их реальность.

В прекрасной японской программе мультипликационных фильмов следует особо отметить полнометражный фильм о Синдбаде-мореходе.

В целом программа кинематографистов Японии была разнообразна по жанрам, но главное, что в ней ценно,— это стремление к серьезному разговору с юными о жизни и ее проблемах, стремление вводить зрителей в суть этих проблем прямо и честно. Японские художники, обращаясь к своему зрителю, внушают ему любовь к прекрасной и часто суровой природе их отчизны, к людям трудолюбивым, мужественным, все чаще пытающимся сообща бороться за лучшее, более справедливо организованное будущее для себя и для своих детей. Они честно говорят о социальном неравенстве, царящем в их стране, о необходимости для трудящихся отстаивать свои права, о нелегких судьбах бедняков. И о чем бы они ни беседовали с

маленькими зрителями, они разговаривают с ними как с равными, умно, не скрывая трудностей и противоречий, готовят их к жизни.

Из конкурсных лент мне хотелось бы отметить и иранский фильм «Путешествие». Киноцентр Ирана существует всего несколько лет, но он уже начал выпускать фильмы для детей, которые могут на равных вступать в соревнование с произведениями, создаваемыми зрелыми кинематографиями других стран.

Среди других иранских картин «Путешествие» выделяется серьезностью поставленных в нем общественных проблем.

Содержание фильма таково: в одном из городов на пыльной окраине живут два друга, двое маленьких сирот. Один из них смирился со своей жалкой участью и работает чистильщиком, другой, понимая безысходность своего существования, поглощен желанием найти отца. Он выискивает объявления о пропавших детях — таких объявлений много появляется в иранских газетах, похищение детей, особенно в Тегеране, стало одной из самых страшных примет бытовой повседневности — и не раз уже ходил по указанным адресам. Ведь должен же быть у него отец, а когда он его найдет, мечтает мальчик, он обретет покровителя, друга, станет жить, не думая, как сейчас, о куске хлеба. Голод — это то, что маленькие мальчики испытывают постоянно. Голод заставляет их украсть хлеб, а потом вынести побои, унижения. Горьким вызовом обществу звучат в конце фильма слова о том, что у таких вот детей, каких показал экран, отцов нет и никогда не будет. Их удел — одиночество, беззащитность, бесправие, вечная нищета.

Картина иранских кинематографистов покоряет своей эмоциональностью, суровой жизненной правдой. Искренне и точно играют юные исполнители. Оператор нацеливает камеру на приметы подлинной неприкрашенной действительности: в кадре пыльные окраинные улочки и шумные торговые площади. Все достоверно в фильме, и в этом его сила. И то, что иранские кинематографисты увезли из Москвы приз за эту картину (второй они получили от Союза художников СССР за мультипликационную картину «Цветочная буря», созданную в стиле персидской миниатюры), представляется мне и справедливым и знаменательным.

Серебряный приз получила также умная, талантливая картина Александра Митты «Точка, точка, запятая...». О ней уже много и интересно писали в нашей печати. Отмечу только, что в сложной, но безусловно доступной юному зрителю художественной форме режиссер Александр Митта воплотил важную для детей проблему самовоспитания, проблему становления личности в коллективе. Весьма просто нарисовать человечка: точка, точка, запятая... Но не просто формируется человек, напоминает нам фильм: процесс взросления всегда сложен. И искусство должно стать внимательным и чутким другом подростка, вступившего в полосу нравственного и духовного формирования.

Наши иностранные коллеги к новой работе Александра Митты отнеслись с глубоким уважением.

Серьезных и хороших фильмов, повторяю, на фестивале было много, и рассказать о всех никак невозможно.

Например, датский фильм «В папином кармане», не вошедший, к сожалению, в число призеров. Уверена, что не будь конкурс таким богатым на удачи, он занял бы место в числе первых. Но... когда соревнование ведется на таком уровне, поражение терпят и сильные претенденты. И все-таки, повторяю, работа датчан хороша и серьезна. В их фильме повествуется о девочке глубокой, вдумчивой, из тех подростков, которые не могут мириться с узостью обывательского мирка своих любимых и любящих родителей. Маленькая Стина сама хочет во всем разобраться, хочет получить право самостоятельно отвечать за свои поступки и, главное, как-то вырваться из наскучившего ей однообразного мирка, где все заранее известно, все разложено по полочкам, все внешне благополучно, а на самом деле тускло и ничтожно. Но как же ей, маленькой Стине, быть, если она лю-

бит своих милых, добрых родителей, которые, однако, совсем ее не понимают? Авторы фильма как бы спрашивают своих зрителей: всегда ли права Стина? В чем правы и в чем не правы ее родители? Они заставляют зрителей задуматься над будущим Стины и заканчивают свою картину тревожным предупреждением: такие взрослые, каких мы увидели на экране, не должны воспитывать детей похожими на себя. Жизнь ведь идет вперед и выдвигает новые, более высокие требования, на которые у родителей Стины уже нет ответа. Авторы фильма «В папином кармане» обращаются скорее к родителям, чем к детям, и это дает нам право считать их картину не только детской, но и «взрослой». Но поскольку они прекрасно, умно и зорко воссоздают внутренний мир своей героини, делая этот мир доступным пониманию ее сверстников, они помогают детям — пожалуй, им прежде всего — понять томящее их безответное беспокойство, их растущую с годами неудовлетворенность реальностью. И говорят им: идите вперед и дальше своих родителей, как бы они вас ни любили и как бы о вас ни заботились.

Эту же тему, но, естественно, совсем с других социальных и нравственных позиций трактует болгарский фильм «Дети играют во дворе». Он состоит из трех новелл. Герой первой, малыш лет четырех, однажды выходит на улицу один, без мамы, идет по ней, и никто из взрослых не обращает на него внимания. Улица длинная, шумная, а он в ней — один и никому не нужен. И вдруг малыш это понимает и начинает реветь во всю мочь. Собирается толпа, но никто не в силах остановить его рыданий. И только, когда прибежала мама и без слов горячо обняла сына, и самому малышу и зрителям-детям, сидящим в зале, стало ясно, что нет у них никого ближе матери. Это — ключевой эпизод фильма. Ведь тема его — связь взрослого и детского мира.

Во второй новелле авторы говорят о том, что у маленького человека всегда есть взрослый друг, важно только найти его, понять, кто он. В данном случае это учитель, над которым дети сначала смеются из-за его физических недостатков, а потом проникаются к нему доверием и любовью.

В третьей новелле герой-подросток испытывает первое чувство любви, первые огорчения и разочарования, и преодолеть их помогает ему отец.

Все эти новеллы, как легко заметить, объединяют и единство построения и общая целенаправленность. Причем свою основную педагогическую идею авторы реализуют с тонким чувством меры, хотя и не всегда во всеоружии современных средств художественной кинематографической выразительности. В их фильме много точных и тонких жизненных наблюдений, но по достоинству оценить их смогут, пожалуй, только взрослые зрители. К тому же режиссер и сценарист, думается мне, неоправданно ослабили сюжет, хотя для детей, как известно, надо писать (и ставить) более лаконично и организованно, с большей концентрацией событий в сюжете.

Сейчас многие деятели детского кино выражают беспокойство по поводу появления произведений, которые посвящены детям, но которые трудно назвать детскими. Например, такие фильмы, как «В папином кармане» или «Дети играют во дворе». Действительно, эти картины не во всем рассчитаны на восприятие, интересы именно детского зрителя, любящего в кино отчетливо построенный сюжет, юмор, доступный их пониманию, и т. п. Тем не менее, картины типа только что названных, по-моему, заслуживают самого серьезного внимания. Их создатели вдумчиво, с сознанием ответственности перед детьми интересуются их повседневной жизнью, а от того, что в их фильмах найдут для себя материал для раздумья и взрослые, беды никакой нет. Ведь в жизни взрослые и дети находятся рядом. Мир детей, а стало быть, и мир детского кино — не автономная область, не заповедник, куда не проникают ветры века; заботы взрослых и детей подчас бывают очень схожи, хотя восприятие, оценки, уровень понимания одних и тех же событий у них и оказываются различными.

Это не значит, что я поддерживаю тенден-

цию (так же имеющую место в детском кинематографе) выдавать фильмы, предназначенные взрослым, за детские. Я только хочу обратить внимание на тот факт, что порой известная сложность детского фильма обусловливается тем, что настоящему художнику трудно бывает, рассказывая о реальной жизни, отделить в ней «взрослое» от «детского». Недаром Белинский в свое время требовал вывести литературу из «детской». И современный художник, оставаясь честным и последовательным реалистом, не может показывать жизнь детей, оставляя своих героев в пределах их возрастных интересов, окружая их только сверстниками и искусственно отгораживая от серьезных проблем и социальных противоречий, существующих в жизни, таких хотя бы, с какими мы столкнулись в японских, иранском и датском фильмах. Такова действительность, отраженная в этих фильмах, и было бы ошибкой закрывать детям глаза на вопросы, которые уже стучатся в их души. Ведь детей нужно воспитывать не просто хорошими, добрыми, любознательными, их необходимо воспитывать для жизни в условиях того реального мира, в который им предстоит вступить, воспитывать не для игр, а для сознательной деятельности, направленной на глубокую перестройку действительности, на утверждение в ней новых справедливых общественных отношений — и между отдельными людьми и между целыми народами. Мне лично картины, отвечающие этим важным задачам, гораздо дороже тех, в которых взрослые с их заботами и проблемами существуют только для того, чтобы «подталкивать» события, необходимые автору для развития сюжета. В подобных картинах жизнь упрощается, искажается представление о ее реальных сложностях. Такие картины переносят зрителей в некий искусственно сконструированный мир, так что дети перестают ощущать связи этого «экранного мира» с тем, в каком они живут в реальности.

В этом смысле показателен шведский фильм «Николас и Глупышка», в котором взрослые в прямом смысле слова приседают на корточки перед детьми и, подбрасывая им «таинственные» записочки, создают условия для игры, в процессе которой дети, понимая все уловки взрослых, старательно им подыгрывают.

Для детского кино, которое на наших глазах превращалось в настоящее искусство, нет, пожалуй, ничего опаснее лент, пользующихся внешними «атрибутами» детского фильма для того, чтобы подальше уйти от настоящей жизни; создаваемые не по законам искусства, а по законам ремесла, не отмеченные ни мыслью, ни искренней заботой о юном зрителе, они только засоряют репертуар детских кинотеатров, не выполняя важнейших функций детского кино, которое призвано помогать детям прежде всего познавать окружающую их жизнь, приближаться к пониманию ее законов.

В мексиканском фильме «Двенадцатилетний пират» так много ошеломляющих воображение событий, так много перестрелок и такой парад персонажей в пестрых головных уборах и декольтированных платьях, что дети вряд ли могли уяснить, кто с кем и за что борется на экране. Недаром порой они смеялись в самых драматических местах. Все это результат бездумного подхода авторов к целям и особенностям детского фильма: забыв, что у современного детского кинематографа есть свои принципы убедительного и правдивого воссоздания жизни на экране, они поставили очередную «вампуку».

Нет спора, детям нужны увлекательные приключенческие фильмы. Даже очень нужны. Дети такие картины любят. Они хотят знать о неведомых странах и видеть сильных, мужественных героев. Они живо реагируют на опасные положения, в которые эти герои попадают. Но при этом нужно стремиться к сознательному использованию этих потребностей детской аудитории для активной борьбы за детские души. Детский фильм и в формах приключенческого сюжета должен утверждать гуманную, ценную в нравственном и общественном аспектах идею, а не просто веселить и возбуждать детей.

...Почему бы и не рассказать, как сблизились маленький индеец и белый мужчина

«Этот ужасный, никчемный парень» (Польша)

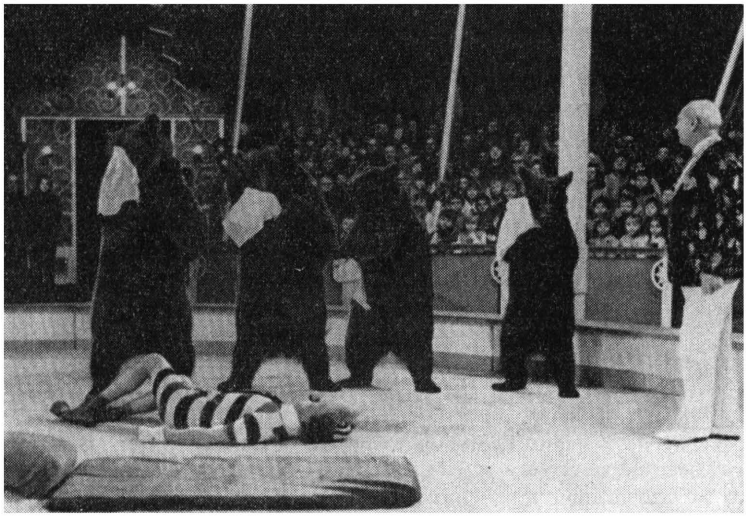
(«Четан — маленький индеец», ФРГ). Но что толку в острых сюжетных поворотах этой ленты, если все психологические и житейские мотивировки неубедительны, если остается непонятным, как и почему зародилась дружба американца по прозвищу Аляска с маленьким Четаном? Тема интересна, а раскрыта поверхностно, образы схематичны, действие развивается по стереотипной канве.

Как и во «взрослом» кино, успех фильма, рассчитанного на детей, во многом зависит от сценария. Не случайно ни отличный режиссер, ни знаменитые актеры ничего не смогли сделать, чтобы их фильм «Таинственный остров» по Жюлю Верну стал адекватен своему литературному оригиналу. Лишенные осмысленного, профессионально разработанного сценария, они смогли дать не самостоятельно развивающиеся события, а только набор иллюстраций к роману Жюля Верна, к тому же чаще всего воспроизводящих итоги, результаты, а не само действие. Это досадно! Фильм снят в цвете, на живописной натуре, его герои выглядят экзотично, эффектно, но сценария нет, и все усилия постановщика, оператора и актеров пропадают втуне.

К счастью, следует признать, что большинство фильмов, участвовавших в конкурсе, обнаружили широту жанровых поисков и смогли добиться удач и в приключенческих лентах, и в фильмах-сказках, и в комедиях, без которых нельзя себе представить киноискусство для детей, и, как мы уже видели, в фильмах на серьезные, социально значимые темы.

Отлично сделанная эксцентрическая, с элементами гротеска комедия чешских кинематографистов «Шесть медведей и клоун Цибулка» доставила детям много радости. Немало фантазии потребовалось ее создателям, чтобы так изобретательно выстроить сюжет, полный невероятных событий, в ходе которых взрослый герой, действующий заодно с ребятишками, завоевывает безоговорочную симпатию зала. За их совместными, необыкновенно смешными проделками дети следят, понимая, что героями движет решительное осуждение жадности, карьеризма, своекорыстия. Эксцентрическая комедия — один из труднейших жанров в кино, но дети любят его больше многих других, и радостно, что авторы «Шести медведей» смогли добиться успеха там, где это так редко удается.

Из сказок, показанных на фестивале, особый интерес вызвали канадская картина «Лягушачий принц», где великолепно сделаны



«Шесть медведей и клоун Цибулка» (Чехословакия)

куклы, современная сказка «Сюзанна и волшебное кольцо», снятая художниками ГДР, японская мультипликация «Синдбад-мореход». Все это были фильмы, будившие в детях фантазию, привлекавшие их своими героями и тем, что невозможное становилось на экране возможным.

Сказка с ее простым и мудрым сюжетом, с ее богатством, разнообразием образов детям необходима. И поэтому особенно ценно, когда в этом любимом детьми жанре художники совершенствуют средства изобразительности. Один из ярких примеров тому работа румынского режиссера Элизабет Бостан «Вероника», получившая специальный приз жюри.

На прошлом фестивале был отмечен другой фильм того же режиссера — фильм-сказка «Молодость без старости». «Вероника» — плод новых поисков талантливого художника. Это музыкальная лента, детская опера, рассказывающая о том, какие сказочные приключения переживает в день своего рождения маленькая девочка. В фильме радует все: легко запоминающиеся мелодии, оригинально решенные маски животных и, наконец, замечательная исполнительница заглавной роли четырехлетняя Лулу, ставшая на фестивале самой популярной «звездой». Действие происходит в красочных декорациях, а комбинированные съемки (кстати, их делали на «Мосфильме» Л. Александровская и Б. Арецкий) поистине изумляют. Все это вместе взятое и создает тот волшебный мир, в котором маленькая героиня живет полной чудес жизнью, столь же увлекательной, сколь и поучительной.

Порой удивляешься, как удалось режиссеру столь умело управиться с целой армией маленьких исполнителей, подобранных так удачно, что они запоминаются, даже если только раз промелькнут на экране! Но главное достоинство «Вероники» в ее современном звучании. Это яркое и убедительное повествование о счастливом детстве — в социалистической стране. Это рассказ о «привилегированном сословии», детворе, для которой живут и трудятся в социалистическом обществе взрослые люди.

При этом своего маленького зрителя Элизабет Бостан учит, не поучая. Героиня ее фильма ошибается и совершает героические поступки, поет свои прелестные песни и возвращается из сказки в реальность, обогащенная добрыми мыслями и чувствами, проникающими и в зрительный зал.

Жанровое разнообразие — одна из главных примет последнего детского фестиваля в Москве. На экране Дворца пионеров был даже «политический» фильм, рассчитанный специально на самых маленьких зрителей. Это «Торт в небе», сатирическая комедия по рассказу Джанни Родари, повествующая о том, как взрослые люди испугались появившегося в небе неопознанного учеными предмета, а дети поняли, что этот таинственный предмет — торт, завладели им и созвали всех ребят земли полакомиться добычей. И даже сумели выстоять в борьбе со взрослыми, не пожелавшими оставить детям их трофей. Фильм получился веселым и серьезным, возбуждающим много современных ассоциаций (хотя, возможно, не все они по-настоящему доступны малышам).

В известном смысле примыкает к фильму «Торт в небе» американская картина «Я хотел бы увидеть мир». Это яркий киноплакат. Любящие глаза матерей, дети всех рас и наций, первые шаги ребенка по земле — все это утверждает право человека на счастье и говорит о необходимости борьбы за него.

В этом же идейном контексте зрители восприняли фильм «Палестинские дети рисуют», сильно и страстно рассказавший об одной из трагедий нашего времени, заставивший нас вновь — тревожно и гневно — задуматься о судьбе целого народа, изгнанного израильской военщиной с родной земли. Мы живем в необыкновенное время, когда в результате борьбы миролюбивых сил и прежде всего благодаря конструктивной международной политике нашей партии и ее руководителей уходит в прошлое «холодная война», когда каждый человек на земле все реальнее ощущает, что угроза войн может и должна быть ликвидирована навсегда. Но в мире еще существуют препятствия на пути установления прочных добрососедских отношений между народами. Одно из таких препятствий — преступная, наглая политика сионистов, опирающаяся на финансовую поддержку определенных кругов из мира «большого бизнеса» США и некоторых европейских стран, агрессивный курс правительства Израиля, нагло попирающего все международные нормы и несущего смерть, неисчислимые бедствия детям Египта, Сирии, Ливана. В дни, когда народы гневно осуждали новую агрессию Израиля, фильм о палестинских детях, о чистом и в то же время тревожном мире их чувств и представлений воспринимался с особым волнением.

Разными путями идут художники к решению важнейших тем современности... В английском фильме «Цыган Мауро» все, казалось бы, традиционно: и сюжет и даже поначалу резкое разделение героев на положительных и отрицательных. И хотя к числу больших творческих удач его не отнесешь, фильм, при всех его художественных слабостях, продиктован благородными стремлениями к миру, направлен против вредных, опасных расовых предрассудков. На этот раз «возмутителями спокойствия», объектами социального гонения в провинциальном городе оказываются цыгане. Но затем, вопреки стародавним предрассудкам, дети англичан и цыган подружились. Фильм звучит современно, тема его важна. И снова, следя за тем, как развиваются на экране события, убеждаешься в том, как много художников в разных странах стремится к созданию искусства, идущего в ногу со временем. Радуешься тому, как много фильмов фестивального экрана было проникнуто благородными гуманистическими идеями и что ни в одном из них не было и тени увлечения жестокостью.

●

Итак, даже этот беглый обзор панорамы мирового киноискусства для детей, представленного на VIII Московском фестивале, позволяет сказать: детское кино в наши дни стало значительным явлением в духовной жизни людей, фактом большого искусства. Конечно, фильмы, попавшие на фестивальный экран,— лучшие, и, радуясь их появлению, нельзя забывать, что дети в капиталистических странах видят и другое: отвратительные картины жестокости, насилия, гнуснейшую проповедь мещанских «идеалов», «до-

«Цыган Мауро» (Великобритания)

бродетелей», необходимых для того, чтобы ребенок вырос преуспевающим дельцом и хапугой. В мире идет жестокая борьба за души подрастающего поколения, и мы были бы слепы, если бы не распознали те, подчас весьма хитроумные кинематографические уловки, при помощи которых прикрывается буржуазная мораль в картинах, обращающихся к детскому зрителю в западном мире.

Тем дороже те детские фильмы, в которых отразились думы, чаяния, беспокойство прогрессивно мыслящих художников, озабоченных воспитанием детей в духе гуманизма, пропагандирующих дружбу и взаимопонимание между народами, страстно выступающих за сохранение на земле мира, которого старшее поколение добилось такой дорогой ценой.

Язык кино доступен всем, и нет уже сейчас педагогов или родителей, которые бы не верили в воспитательную силу киноискусства. Но сколько еще предстоит сделать энтузиастам детской кинематографии для того, чтобы ленты, выпускаемые для детей во многих странах, причем в странах с разным социальным укладом, несли с собой все больше добра и пользы. Особую, поистине авангардную роль в этом должны сыграть кинематографисты социалистических стран, где нормы истинно гуманистической морали вошли в плоть и кровь миллионов людей и где не жалеют ни сил, ни средств для того, чтобы больше создавалось произведений, «помогающих формированию поколения людей, способных приумножить завоевания социализма, героические достижения партии и народа, успешно строить коммунистическое общество»*.

●

VIII МКФ был не только смотром и праздником киноискусства для детей. В его рамках проходила работа Международного центра фильмов для детей, отметившего необходимость углублять позиции прогрессивных кинематографистов, борющихся за создание кинематографа для детей, отвечающего высоким воспитательным целям, о борьбе со всем тем дурным, растлевающим неокрепшие души, что еще проникает на экран на Западе, наконец, о том, как было бы важно добиться систематического обмена детскими фильмами, выпускаемыми в разных странах.

---

* Из Постановления ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии».

Поэтому мне представляется правильным предложение, с которым выступает СИФЕЖ,— предложение о создании международной детской синематеки. Заслуживает внимания и другая идея — продолжать проводить конкурсы картин, созданных самими детьми.

Много еще нерешенных проблем стоит перед прогрессивными кинематографистами мира, искренне озабоченными тем, чтобы дети вырастали не убийцами и насильниками-расистами, а настоящими гуманистами, знающими цену добру и умеющими за него бороться.

Но несомненны и успехи, несомненно движение вперед, недаром во все большем количестве стран ныне ежегодно увеличивается число детей-кинозрителей. Так, вдвое увеличилось их число в Англии. Растет число детских киноклубов во Франции. Национальные центры детского кино все чаще сейчас обмениваются фильмами, либо создают их совместно. Но все это лишь часть того, что нужно сделать, чтобы детское кино, занявшее в жизни детей прочное место, окрепло по-настоящему. Увидят ли дети Франции фильмы, сделанные в Болгарии, а дети Канады — созданные в Советском Союзе? Где будут прокатываться прекрасные фильмы Японии и попадут ли превосходные картины, созданные Элизабет Бостан, на экран в ФРГ и в Италию?

К сожалению, буржуазные прокатные организации редко и мало покупают детские картины. Хотя сегодня, когда в результате «мирного наступления» советского правительства, создается благоприятный международный климат, у детей возникает особенно неодолимое желание узнать о жизни своих сверстников за рубежом как можно больше. Что же, как не кино более всего поможет им в этом?

На коллоквиуме, посвященном теме «Социальные и моральные проблемы современного детского кино», также проходившем в дни Московского фестиваля, все участники были единодушны в оценке воспитательной силы детского кино. «В наших руках — сильное оружие»,— подчеркнул в своем выступлении на коллоквиуме болгарский режиссер Димитр Петров. Как и многие другие выступавшие, он солидаризировался с Александром Миттой, утверждавшим, что «социальная ответственность в работе художника является главным, определяющим фактором в нашем деле». Педагог и художник должны с о ч е т а т ь с я в режиссере, обращающемся к детской аудитории,— эта мысль советского режиссера была поддержана единодушно.

В дискуссии были подняты многие теоретические вопросы детского кино. Говорилось о необходимости совершенствовать язык киноискусства для детей, добиваться его ясности и доступности и в то же время — о том, что детям нужны сложные, проблемные фильмы, что дети требуют фильмов, разных по темам и жанрам. Все выступавшие оказались солидарны в том, что девиз нашего фестиваля «За гуманизм киноискусства, за мир и дружбу между народами!» хорошо выражает направленность и цели прогрессивного киноискусства для детей.

В то же время были на коллоквиуме и разногласия. Иные из речей отражали разные концепции устройства мира и воспитания человека, борющиеся сейчас в социологии, морали, этике, политике. Но были и споры на темы, специфичные именно для детского кино. Так в ходе дискуссии выявилась одна очень распространенная сейчас тенденция, заключающаяся в отказе от разграничения кинематографа на детский и взрослый. В этой тенденции «виновато» само кино, дающее примеры подлинных произведений искусства — независимо от возрастного «адреса» фильма. Ведь хорошую картину для детей с удовольствием смотрят и взрослые. Но никогда «взрослый» кинематограф не сможет выполнить всех тех задач по воспитанию подрастающего поколения, какие выполняет детское кино, основанное на глубоком знании характера ребенка, психологических особенностей его восприятия, его специфических потребностей. Киноискусство уже «вписалось» в общую систему детского воспитания и просвещения, и особые задачи, стоящие именно перед детским кинематографом, за него не решит никакой другой вид искусства.

Кино прочно вошло в жизнь детей, обрело над ними власть и об этом надо тем более помнить, что детское кино, как и все киноискусство, развивается в сложных условиях сегодняшнего мира, где идет острая борьба идей, где непримиримо сталкиваются прогрессивные и отживающие реакционные тенденции. Дети — будущее земли, и поэтому их воспитание, борьба за то, чтобы в их формирующемся сознании закрепились идеи интернационализма, гуманизма и социальной справедливости, чтобы в юных душах не осталось места для опасных предубеждений, вредных предрассудков, мешающих людям жить счастливо и в обстановке прочного мира, составляют важное звено в идеологической борьбе, которую прогрессивные силы планеты ведут с реакционерами всех мастей ради счастья грядущих поколений.

Дискуссии

Илья Вайсфельд, Акира Ивасаки, Ежи Плажевский

О стилевой амплитуде современного кино

Беседа трех кинокритиков

И. В. Дорогие коллеги, Международный кинофестиваль в Москве с его широкой панорамой современного кино выдвигает огромный перечень вопросов, связанных с настоящим и будущим нашего искусства. Конечно, мы не сможем охватить его полностью. Но, бесспорно, каждый из этих вопросов в той или иной степени высвечивается основным противоречием в жизни кинематографа — все большим сближением, солидарностью передовых, творческих движений в искусстве кино всего мира и их обостряющейся конфронтацией с идеологией реакции и коммерциализма. Причем притягательная сила революционных идей на экране настолько велика, что коммерческий кинематограф все чаще прибегает к своеобразному камуфляжу в многоразличных формах, в том числе и в такой, когда в «нормальный» буржуазный фильм вводятся мотивы массовой политической борьбы. Система смещений, искажений исторической истины бывает при этом нередко настолько осторожной, тонкой, неброской, что изображение даже может показаться правдивым.

В то же время важно проследить, в чем заключается содержание, направление поисковдвижений к открытиям передовых художников разных стран. Мне кажется, что это одна из основных проблем критики. Среди многих позитивных тенденций я назвал бы две, возникшие еще давно, но очень отчетливо и с нарастающей силой, в специфических формах, проявляющиеся сегодня.

Первую тенденцию условно назовем кинематографической социологией. Эта кинематография охватывает и кинохронику, и телевизионную информацию, которую мы получаем «сию минуту», и частично научно-популярный фильм, когда он непосредственно вводит нас в атмосферу современных конфликтов, конфронтаций. «Социологический кинематограф» имеет прямое отношение и к игровому фильму — и он несет определенный «запас» социальной и психологической информации (употребим этот не вполне искусствоведческий термин). В этом контексте нужно рассматривать и так называемый политический фильм — в чистом смысле этого слова, а не в том демагогическом, спекулятивном, в каком он часто используется в буржуазном кино. Подлинно политический фильм — это такой фильм, который рассматривает политические события наших дней или прошлого, открыто вторгается в социальную жизнь современного человека. Именно так относились к политическому фильму его великие первооткрыватели в нашей стране, создавшие «Стачку», «Ленинскую киноправду», «Конец Санкт-Петербурга». Или его современные пред-

За «круглым столом» «ИК» кинокритики Илья Вайсфельд (СССР), Ежи Плажевский (Польша), Акира Ивасаки (Япония)

ставители, снявшие хотя бы «Нюрнбергский процесс», «Убийство Маттеотти». Искусство, информируя нас, расширяет наш социальный кругозор, делает нас более активными участниками процесса познания и переделки мира. У такой кинематографии большое будущее. Усиление социального потенциала экрана кино и телевидения вызывает изменение их выразительных средств, развивает эпическое начало в фильмах.

Вторую тенденцию можно назвать кинематографией характеров. Она, конечно, существовала уже в раннем советском кино, в кинематографии американской, французской и других.

И все же мы вправе говорить сейчас о рождении кинематографии характеров, обладающей комплексом новых черт: и потому что на экране возникают качественно другие персонажи, и потому что под влиянием происходящих в мире процессов изменяются сами создатели фильмов, их характеры. Созидание нового мира, упрочение социалистической системы, строительство коммунизма в нашей стране, национально-освободительные революции, нарастающая классовая борьба в буржуазных странах — все это накладывает отпечаток на современного человека, пережившего в этом веке две мировые войны, влияет на его психоидеологию. Нельзя недооценивать и научно-техническую революцию, меняющую индустриальный облик общества, взаимосвязи человека и природы. Человек на экране становится другим, как другим становится и художник, который должен глубже проникать в истоки характера, обладать большой остротой наблюдения, пытливостью ума, социальным опытом и зрелостью (только поверхностный ум может усматривать современность экрана в более быстром темпе действия и т. п. внешних признаках новизны). Эти две тенденции не отделены друг от друга, они переплетаются и, взаимодействуя, меняют выразительный облик экрана. С одной стороны, усиливается хроникальность, документальность, идет поиск абсолютной достоверности, полностью совпадающей с непосредственным впечатлением художника, зафиксированным камерой. С другой стороны, наблюдается очень сильная тяга к обобщениям, иногда — символическим, метафорическим.

Характерный пример — «Пейзаж после битвы» Анджея Вайды. Здесь тяга к обобщениям ощущается особенно отчетливо. Еще один пример — чилийский фильм «Земля обетованная», включенный в программу VIII МКФ в Москве. Да и многие другие фильмы, представленные на фестивале, пользуются языком символики. Иногда между символом и документом вследствие трудности органического соединения того и другого возникает разрыв. Иногда они смыкаются и образуют очень интересный синтез. Поиск обобщенного изобразительного языка представляется мне весьма типичным процессом в современном кино.

Думаю, не случаен поэтому и успех «Счастья» Александра Медведкина в западных странах. В свое время, в 30-е годы, его объявляли «Гойей кинематографа». Сейчас интерес к Медведкину возродился в значи-

тельной степени потому, что в «Счастье» и некоторых других его фильмах можно найти переходы от конкретности бытия к его высокому поэтическому осмыслению.

Однако этому трудному, хотя в основном благотворному процессу, сопутствуют некоторые отрицательные явления. Например, переход в такую условность, которая становится умозрительной, просто... условной условностью. Так получилось в какой-то мере в талантливом «Заводном апельсине» Стэнли Кубрика. Обличительные фантасмагории, направленные против культа насилия, постепенно теряют в картине свою ударную силу, так как лишены того, что делает притчу, сказку жизнестойкой — поэтической идеи. Наслаивая одно страшное обобщение на другое, повествование обрывает связи с реальностью; художник перестает анализировать, он просто з а п у г и в а е т нас.

В то же время в документальных фильмах иногда ускользает собственная позиция автора, его личный взгляд на события. Напомню об английской телевизионной картине Гэса Макдоналда о студенческих беспорядках в Лондоне. Сперва автор показывает жестокость полиции, а потом, в равной мере, жестокость студентов. Оказывается, все одинаково жестоки! Все кошки серы в этом мире.

Встречаются и явления другого плана, когда документальность связывают с... потерей формы. Например, интереснейшая итальянская картина «Тревико-Турин»: сицилийцы приходят на работу, на заводы «Фиат», начинают врастать в новый быт... Там есть очень много ценных наблюдений. Особенно хорош последний пробег героя, когда у него уже нет сил выносить обстановку на заводе, он бежит по улице и, обессилев, падает. Бессилие от ярости и ярость от бессилия преодолеть социальную несправедливость. Но подобные замечательные куски вкраплены в несколько монотонное, хроникально-обстоятельное повествование, и впечатление ослабляется. Мне кажется, что и в лентах французской группы, руководимой Крисом Маркером, участники которой относят себя к последователям Медведкина, не редки и монотонность и потеря формы, чувства соразмерности. Очень ощущается она и в новом американском кинематографе (когда целый час вам могут показывать небоскребы или роды жены режиссера и т. п.). Так документальность превращается в тяжкий груз для искусства, а не в способ обостренной фиксации действительности.

Еще об одной стороне жизни современного кино хочется сказать: в значительных масштабах продолжается выпуск картин, находящихся за пределами искусства. Из присланных на Московский кинофестиваль назову две испанские картины. Одна — «Цветок святости» — посвящена истории борьбы за трон в эпоху королевы Изабеллы в 1853 году, другая — «Партизанская война» — относится к наполеоновским временам. Первая сделана более основательно, профессионально, вторая — более любительски, но обе представляют собой новый цветной вариант ранних кинематографических «опер», когда актеры позировали перед аппаратом, монтаж носил характер склейки, и все действие подчинялось элементарному сюжетному тезису. Это примеры н е д о и с к у с с т в а или псевдоискусства, порождаемого идеологией и практикой буржуазного коммерческого кинематографа. Они напоминают о долге прогрессивных мастеров мира неутомимо охранять искусство экрана от всевозможных искажений коммерциальностью и не только ограждать творчество от опошления, но и всегда выходить в авангард новых художественных поисков во имя воплощения в образах фильма передовых идеалов человечества. Об этих поисках и хотелось бы сегодня вместе поразмышлять.

Е. П. Моя позиция примерно совпадает с вашей. Но, по моему мнению, интерес представляют такие поиски, которые дают разные пути подхода к одним и тем же выводам. Где-то в 1945—1950 годах в кино наступил момент, когда мы резко ощутили недостатки нашего искусства по сравнению с литературой. В то время можно было легко перечислить цели, достигнутые литературой и пока еще недоступные кинематографу. С тех пор искусство

кино стало очень быстро развиваться в двух направлениях. Одно направление шло в сторону крайнего объективизма, другое, развившееся чуть позже,— в сторону крайнего субъективизма. Что я под этим подразумеваю? Учение Дзиги Вертова часто искажалось во французской «киноправде», которая дошла до предела в фотографировании человека «как он есть», по определению Криса Маркера, Жана Руша и других. По-моему, это неверный путь. Людям, которых они снимали, задавали вопросы — подобно тому, как это делают на телевидении («Счастливы ли вы?», «Как вы относитесь к тому-то и тому-то?»). Камера в этом случае раскрывала не человека как он есть, а, скорее, такого человека, каким он хотел бы быть или казаться. Это тоже интересно, но это уже другое явление, и надо отдавать себе отчет в том, что это — неполная правда.

Как противопоставление возникло другое течение, которое я назвал бы крайне субъективистским; выразителями его явились Федерико Феллини, Микеланджело Антониони, Ален Рене. Характерный пример такого кинематографа — «$8^1/_2$», где все есть: и реальный мир, и внутренний диалог художника с самим собой, и его искания, его колебания, его предвидения, предчувствия,— и все смешано в едином «туманном комплексе». В нашем кинематографе примером может служить Анджей Вайда со своей картиной «Все на продажу», где тоже дело не в развитии действия, а в том, что творится в человеческом сознании, и как в нем преломляются явления жизни. На этом направлении, мне кажется, достигнут предел. Вряд ли можно ожидать, что здесь мы продвинемся дальше.

Для сторонников субъективного кинематографа оказалось неожиданным следующее. Они считали, что достигнут полного отождествления художника и зрителя. Но этого не произошло, поскольку и в субъективистском кино герой тоже в какой-то мере рассматривался со стороны, был объектом наблюдения авторов фильма. Возникло противоречие. Зритель мог одинаково пассивно воспринимать и «синема-верите», в произведениях которого часто не хватает собственной, личной позиции художника, и субъективистское кино, где зритель тоже мог, скажем, смотреть глазами Феллини, не представляя себе объективно, социологически всех возможных аспектов проблемы. И, по-моему, следующий шаг — это попытка, не переосмыслив, взять все, что есть интересного в той и в другой тенденции, чтобы в любом случае, при наличии любой, а особенно политической темы, где особенно важно учитывать все взаимосвязи явлений, показывать события, постоянно контролируя себя по всему ходу действия: могут быть из этого извлечены какие-то другие выводы, убедительна ли моя позиция? Может быть, в этот момент требовалось сказать что-то другое? Обращаясь к примеру последнего Московского фестиваля, я вижу предел субъективистскому течению в по-своему интересной картине Пала Золнаи «Фотография». Думаю, что дальше идти в этом направлении невозможно. «Чистый» субъективизм зашел тут в тупик. Надо сочетать авторское впечатление, ощущение с более обширным охватом действия, социального содержания, и тогда мы сможем равняться с современной литературой. Перед нами ведь такие тонкие, такие трудные процессы развития, изменения, происходящие в современном человеке. Не учитывая их, мы не сможем передать на экране всю глубину правды, характерной именно для наших дней.

И. В. Должен подчеркнуть, что в наших дефинициях и дифференциациях заключена известная доля условности. Когда я говорю, что существуют социологический кинематограф и искусство характеров, то понятно, что имеются в виду взаимопроникающие и сливающиеся тенденции. Об этом хочется вспомнить в связи с определениями нашего собеседника Ежи Плажевского. Думаю, что тут одно очевидно: субъективность художника тогда только правомерна, когда она истинно отражает объективный мир. В то же время в «стороннем» кино, внимательно наблюдающем действительность, должны содержаться элементы настоящего искусства, настоящей образности, немыслимой, если в нем не отраже-

на личность художника. Кино за всю историю своего существования совершило огромный скачок от неискусства к искусству. Неискусство возникало тогда, когда аппарат фиксировал объект съемки и ничего «промежуточного» не существовало, интонации рассказчика не передавались. А современный кинематограф овладевает теми средствами повествования и теми интонациями, которые доступны только большому настоящему искусству. Скажем, «Хотим полковников» — пародия и ирония здесь выражены специфическими кинематографическими средствами, хотя и в этом фильме тот же целлулоид пленки, то же мертвое стекло объектива. Кинематограф владеет юмором, трагизмом, соединяя их... Мне кажется, например, что в опытах советского режиссера Глеба Панфилова, я имею в виду «В огне брода нет» и в меньшей степени «Начало», есть как раз сочетание юмора и драмы, быта и героики. В подлинном, передовом искусстве экрана художник в силах выразить субъективность постольку, поскольку он проникает в глубинные слои событий и психологии героев. Этот процесс кажется мне очень важным, в нем синтезируется, сливается страсть художника с объективным началом, с содержанием объективной действительности, которую он познает и воплощает. Остановлюсь на «Саженцах» Сулико Жгенти и Резо Чхеидзе. Хотя этот фильм, по-моему, уступает в цельности картине «Отец солдата» тех же авторов, но и в нем, в лучших эпизодах, передана гражданская позиция сценариста и режиссера. Например, в эпизоде, когда саженцы бросают под колеса самосвала. Обстоятельства не требовали от шофера т а к о г о поведения. Он сам виноват в том, что машина оказалась на грани гибели. И когда ее спасли, у него даже не нашлось слов благодарности, он не оценил того, что для него сделал старик, ч е м он пожертвовал. Для шофера саженцы — это только дерево, твердая подстилка под буксующие колеса.

Мне кажется, что финал с саженцами, брошенными под колеса, носит трагедийный оттенок; герой жертвует чем-то очень важным в его жизни, но это не умаляет его духовной силы. Люди такой энергии и благородства способны строить жизнь и преобразовывать нашу землю.

Говоря о «Саженцах», следует вспомнить о противоположной этой картине и очень опасной тенденции в современном кино, касающейся и игрового и научно-популярного кинематографа. Возможно, вы видели нидерландскую картину «Обезьяна и сверхобезьяна». Там методом наблюдения сопоставляется жизнь шимпанзе и людей. Довольно остроумными и точными приемами показываются «преимущества» животных перед нашим братом человеком. Это сделано снисходительно, с улыбкой, по-моему, не унижающей достоинства ни шимпанзе, ни человека. Но общая идея фильма не может тем не менее не вызвать возражения — идея бренности всего сущего, безнадежности, царящей в мире. Картина заканчивается предостережением, что мы можем погрязнуть... в своих собственных экскрементах. Повторю снова. Спокойная фиксация имеет, конечно, свои достоинства — она обращает внимание на тревоги современной жизни, на загрязнение природы, окружающей среды, в частности. Но вместе с тем в картине «Обезьяна и сверхобезьяна» ощущается какое-то равнодушие, какое-то газетно-фельетонное скольжение по материалу с привкусом сенсационности — какое уж тут настоящее искусство!

Или вспомним, например, такую искусно поставленную картину, как «Хроника Хеллстрома», где рассказывается о том, как насекомые сожрут, сотрут в порошок этот мир. Как там сняты эти насекомые, как поставлена игра героя — молодого ученого! Но философски это страшно, потому что опять — желтая журналистская манера, описательность, специфически буржуазное отсутствие настоящей заинтересованности в судьбах человечества. Тревожит также и то, что и некоторые крупные мастера, испытывая на себе давление буржуазной среды, иногда теряют полноту и напряженность мысли. Кайатт с его картиной «Нет дыма без огня». Это тот же Кайатт, он опять исследует психологическую природу социальных про-

тиворечий. Но эта его картина, пожалуй, красивее его других картин. Слишком изящен цвет. Слишком эффектны иные характеристики быта, психологии. Чуть более изысканно, чем того требует строгость темы. Это тот случай, когда изящество перестает быть изяществом. Оно... схематизирует явления. Можно назвать и несколько других картин, где те же симптомы. Вот эта сторона — понижение потенциала того, что можно назвать прогрессивной субъективностью художника, ответственного за жизнь человечества, планеты,— тревожит.

Е. П. Но, по-моему, требование ответственности иногда доходит до предела, когда от художника требуют ответов на все вопросы, которые могут возникнуть в действительности. По-моему, иногда такое требование для искусства губительно. Например, я отличаю то, что делается сейчас в подлинно политическом кино, от его раннего периода, когда было много декларативного. Большая разница заключается тут в том, что фильмы, причисляемые вами к политическому кино в прямом смысле, это тот кинематограф, который как бы просто описывает, но — верно! Со всеми сложностями. Описывает механизм социальной жизни. Это уже большое достижение, если сказана правда, если сказана вся полная правда. По-моему, требовать более полного охвата, это уже слишком. Конечно, можно предъявлять и такие требования, но вряд ли появятся фильмы, которые смогут все эти требования удовлетворить. Наоборот, я боюсь, чтобы чрезмерная тяга к исчерпывающей полноте наблюдений не довела нас до того, что получилось у опытного чехословацкого режиссера Отакара Вавры в «Днях предательства», где очень правдиво, очень, по-моему, достоверно, даже с научной точностью приведены фактические высказывания фактически существовавших лиц, но кинематографа в этом нет. Я задал себе вопрос: можно ли просто списать с экрана эти диалоги? Не лучше ли было издать их в какой-то «белой книге»? Цель, которая преследовалась в картине, была бы в этом случае достигнута, возможно, даже лучше, успешнее. Дал ли нам Вавра что-нибудь от себя, что-нибудь помимо иллюстрации тех печальных событий? По-моему, нет. Волноваться он никого не заставил. А раз нет, то это не искусство!

Может быть, соглашаясь в принципе друг с другом, мы сейчас приложили недостаточно усилий, чтобы четче определить в нашей беседе все эти опасности. Их очень много. Как всегда в новый период. Особенно, когда он начинается, а мы все чувствуем, что начинается что-то новое, вернее — чувствуем, что это начало нового периода, а не конец предыдущего. В истории кино, да и в истории всех искусств, всегда бывало так: сомнений, колебаний, неточностей всегда возникает больше при оценке явления в его начальной стадии, чем при последующем, более академичном анализе. Итак, кинематографу угрожает много опасностей. Одну из них назвал Вайсфельд, говоря об интересном американском фильме, научно-документальном по жанру, «Хроника Хеллстрома». Там, в конце, когда показан ужасный, удручающий нас мир насекомых, есть высказывание, что если бы осталось только двое людей на Земле, то для восстановления цивилизации до современного уровня потребовалось бы пять тысяч лет. А если бы осталось только двое насекомых, им бы потребовалось две недели, чтобы восстановить свой мир. Пусть это — эффектно! Пусть очень выразительно. Но такое и подобные средства приводят к переоценке слова — имею в виду комментарий, диалог. В таких фильмах слово несет почти всю идеологическую нагрузку. Я наблюдаю за этим разрастанием функции слова с ужасом. По-моему, здесь сказывается губительное влияние телевидения; это во многом — признак «любительского» кинематографа, любительского в кавычках, поскольку эти фильмы делают люди с сорокалетним стажем работы в кино. Но если мы согласимся, что у кино есть собственные выразительные средства, давайте постараемся тормозить экспансию слова. Слово — это очень важно, без него мы не представляем себе существования кинематографа, но оно не всемогуще. И у Вавры оно оказалось не всемогущим. Просто докумен-

тальный пересказ фактов, в которых нет образной силы.

И. В. Когда вы говорили о том, что не нужно стремиться в каждой картине показывать в с е, я вспомнил, как Довженко по поводу одного вульгарного критика, потребовавшего, чтобы в сценарии был, без внутренней необходимости, и профком, и ДОСААФ, и т. д., сказал: «Он так оценивает сценарий, как будто это последняя картина Советской власти». Тем самым он вскрыл п е с с и м и з м с х е м ы. Конечно, стереотипы чужды подлинному искусству больших социальных обобщений и тонкого художественного изображения.

Е. П. Я знаком с вашими работами и знаю, что вы отдаете предпочтение эпическому кинематографу. Но именно поэтому я хочу сейчас оспорить ваше мнение. Безусловно, синтез опирается на некоторые эпические структуры в смысле широты охвата действия, но переходы к языку метафор далеко не всегда оправданы и необходимы. Метафоры бывают разные и по-разному используются. Уж коль скоро мы остановились сейчас на отрицательных явлениях в кино, я возьму такую, очень подходящую для разговора, картину — «Земля обетованная». По-моему, она уже перерастает тот уровень исторического анализа, за которым начинается схематизм, схематизация средствами символов и метафор. Если привести весь образный строй этого фильма к строго проанализированным выводам, то получится, что это — самая обыкновенная схема. К сожалению! Вы помните, конечно, кубинскую картину, которая, как может показаться, в том же духе — «Дни воды». Но я вижу важное различие. Там, в «Днях воды»,—жизнь, во всем своем богатстве, со всеми своими противоположностями и противоречиями, со всей диалектикой бытия. А здесь — просто плакат. Плакаты бывают плохие, хорошие, черные, белые... Конечно, если бы у этой схемы не было метафорической окраски — и смотреть было бы не на что. Здесь использована возможность просто приукрасить какими-то орнаментами, символами очень простую мысль. Я очень люблю всех тех режиссеров, которые работают на почве народного характера, народной мудрости, но и в этом направлении тоже есть сходная опасность. Не знаю, видели ли вы работу двух молодых румынских кинематографистов «Каменная свадьба». Это экранизация новеллы одного румынского писателя, история не более, чем для десятиминутного фильма, а поставили длинную картину. Пустоты заполнены орнаментикой. Все красиво: красив фон румынской природы, динарские Альпы, национальные наряды, народные обычаи, напевы — все. Но сегодня мы отличаемся от зрителя, скажем, 20-х годов; содержание, которого раньше хватало на полнометражную картину, теперь, при современных средствах выразительности, к которым привыкли даже самые маленькие зрители, с первых лет сознательной жизни знакомые с телевидением, может быть воплощено в короткометражке. Если при современном уровне киноискусства содержание для полнометражного сценария не хватает, можно, конечно, заполнить весь метраж, загрузить его ненужными вещами, в том числе и орнаментами. Но это — очень серьезная опасность.

И. В. Я не видел румынской картины, но опасность, о которой вы говорите, — реальная. Я хотел бы продолжить разговор о противоречиях и утратах, сопровождающих поиски. Пример — картина молодого режиссера и хорошо известного актера из ФРГ Максимиллиана Шелла «Пешеход». Это очень любопытное произведение. В нем есть, например, прекрасная, документально решенная сцена, когда матери вспоминают о своих погибших сыновьях. В этих эпизодах «Пешеход» напоминает картину Чухрая «Память». Конечно, там — другая тема, другая задача. Общее — в обращении к прошлому во имя современности, для того, чтобы предостеречь, напомнить об опасности войны. Есть в картине «Пешеход» и такие эпизоды, когда из Греции в ФРГ приезжают рабочие в поисках заработка. Действие «перебивается» кадром мертвого человека, каким-то изображением, не относящимся к рассказываемой истории, но связанным с ним внутренне, смыслово.

Здесь все рассчитано на работу нашего воображения, ассоциативного мышления. «Пешеход» напомнил мне американский фильм «Кабаре», где на сцене идет ревю, и вдруг — на берлинской улице убитый нацистами человек, и снова действие переносится в кабаре. Мы сами связываем события в своем собственном «монтажном» сознании. В картине Витаутаса Жалакявичуса «Это сладкое слово — свобода!» мы тоже видим, как монтажный повествовательный ход ленты неожиданно перерезается действием, происходящим в другом месте, кадром как бы из другой реальности, потом мы возвращаемся в прежнее. Здесь — попытка передать параллелизм, пересекающиеся линии мышления художника, и — расчет на нашу собственную способность связать все это в одно целое. Эта форма, хотя и возникшая еще в немом кино,— нечто новое, назовем ее «мыслительным монтажом ассоциаций». Для чего такой монтаж понадобился в «Пешеходе»? Для того, чтобы сказать о нравственной ответственности нацистов, участвовавших в убийствах. Допустим, как бы утверждает Шелл, для иных уже миновал срок давности для судебного наказания, но для морального осуждения срока давности не существует. Вот над чем задумывается режиссер и чем ценен его замысел.

Но вместе с тем, картина Шелла несобранная, разбросанная. В ней прием контрастных сопоставлений используется без ограничений. Молодой режиссер просто злоупотребляет этим приемом, в итоге возникает зашифрованность языка фильма. В какие-то моменты мы начинаем мучительно страдать от того, что уже не в состоянии осознавать происходящее на экране — не потому, что это слишком сложно, а потому, что экранное повествование слишком неорганизованно. Это слишком эстетизированное повествование.

Е. П. Простите, что я вас перебиваю, но это очень важно! Потому что ныне невозможно ожидать не то чтобы неких новых родов кинематографа, но даже и принципиально новых выразительных средств. Все уже изобрели, по-моему. Конечно, изобретение звукозаписи оказало огромное влияние на весь кинематограф, но другого такого же технического изобретения я не нахожу. Что же это — конец киноискусства? Или — напротив, начало? Мне думается, что это — нормальное состояние, и, пользуясь найденными, выработанными средствами, только сейчас и можно сказать что-то глубокое. К сожалению, я не видел картины Шелла. Но всегда в подобных случаях возникает вопрос: как используется богатство изобразительных средств, накопленное мировым кинематографом, использует ли режиссер то или иное средство потому, что оно самое надежное, или потому, что никто или почти никто до него этого не делал?

И. В. Думаю, что Шелл в силу своей режиссерской неопытности просто слишком волновался и поэтому мастерства для того, чтобы найти свою изобразительную, неповествовательную логику, у него не хватило.

Е. П. Здесь уместно вспомнить Эйзенштейна, который всегда рассчитывал; он задумывался: а какое же влияние окажет тот или иной прием на зрителя? И Чаплин то же самое делал. Вспомните, как Чаплин пришел в ужас, когда на просмотре «Огней большого города» кто-то из коллег не заметил одной детали в эпизоде? Подобное чувство самоконтроля отсутствует сегодня у многих кинематографистов, они как бы поражены огромным количеством средств и подбирают как раз не самые выразительные. Наверное, можно сказать, что у Шелла «рваный монтаж» не углубляет, а скорее даже отвлекает внимание зрителя, отвлекает его от главного направления; значит использование данного средства губительно, сколь бы интересно и совершенно оно бы ни было само по себе. Хочу привести еще один пример. «Жаждущие» (Ирак) — фильм, прекрасно снятый, если вы помните. Сюжет там строится на том, что люди ищут воду, так как вода дает жизнь. Причем одни ищут, а другие не хотят что-либо делать для других, хотят только для себя, но снято все это тоже «слишком», не в соответствии с ситуацией. Нищие, парии, они идеализированы и в то же время — монументализированы фотографией. Ракурс снизу, очень сложная система подсветки... Самые изящные, живо-

писные композиции. Само по себе это может служить образцом фотографического искусства. Но будучи включено в фильм как определяющее средство выразительности, несколько отвлекает зрительское внимание, снижает пафос трагедии, и зритель может сказать: «Да, этим людям живется тяжело, верно, но — как это красиво...» Может быть, такие явления — детская болезнь в кинематографии...

И. В. В одном пункте я не могу с вами согласиться. Думается, не все выразительные средства кино уже изобретены. Я, например, на нашем фестивале увидел просто парад цветового кинематографа! Как раз того, который Эйзенштейн называл не цветным, а именно цветовым кинематографом. И увидел очень много интересного в этом отношении. Мне, например, очень нравятся темные цвета — коричневый, темно-фиолетовый; к тому же киноэкран пошел много дальше, чем телевизионный цветной экран, который пока что преимущественно «красит». Эйзенштейн как-то сказал, что зеленый цвет травы отражает голубизну неба. А если нет отражения голубизны неба, то это — химически чистый цвет. В поэзии цвета и в драматургии цвета мы стоим на пороге необыкновенных и непредвиденных открытий. Лучше заранее поверить в то, что еще будет многое сделано! Похоже, что это более соответствует самой объективной действительности.

Е. П. По поводу цвета различие между нами в том, что, по-моему, на этом направлении сделано пока еще очень мало, но это вопрос только степени, а не изобретения чего-то совершенно нового. То же самое — и с так называемыми острыми средствами, которые сейчас так популярны в западном кинематографе и о которых заходит речь, когда хотят привести крайние примеры. Здесь тоже вопрос степени. Скажем, кинематограф насилия. Но ведь и фильмы Эйзенштейна — это тоже в каком-то смысле кинематограф насилия! Ведь это кино тоже было жестоким. И я не предлагаю измерять «уровень жестокости», а только необходимость этой жестокости. В каждый данный момент. Если для выражения определенной правды может оказаться обязательным показ насилия, тогда все правильно. А если оно просто для развлечения, для того, чтобы фильм имел коммерческий успех, тогда плохо. Постыдно плохо! Иными словами, нет средств, которые сами по себе были бы натуралистическими или запретными.

И. В. Мы с вами сегодня говорили о некоторых отрицательных тенденциях, которые опасны для зрелой кинематографии. Однако эти стереотипы особенно опасны для молодых кинематографий. Молодое киноискусство, и это очень важно, широко представлено на Московском фестивале. Я очень этому рад и должен сказать, что в другом фестивальном зале, в «Зарядье», где показывали короткометражные и документальные картины, успехи молодых кинематографий представали особенно отчетливо. Мне кажется, что нужно поддержать в этом молодом искусстве все, что способствует его дальнейшему развитию по пути прогресса, строительства новой жизни. Если говорить о практике индийского кинематографа, то нужно назвать режиссера Мринала Сена, картина которого «Диалог» была отмечена на фестивале в Карловых Варах; «Затмение», «Индия-1969» молодого режиссера Сукдева, члена жюри нашего фестиваля; и особенно — большого художника Сатьяджита Рэя, который идет в своем творчестве от документа, от подлинности народной жизни и в то же время тесно связан с традициями Рабиндраната Тагора. Его картина «Песня дороги» представляется мне одной из лучших в мировой кинематографии. В опросе, проведенном польским журналом «Кино» в 1973 году, я назвал эту картину в числе десяти лучших, но, кроме меня, ее никто не назвал... Отчасти это, наверное, объясняется тем, что картина просто недостаточно знакома в других странах. А в этой картине, как и в других, созданных в странах Азии и Африки, мы видим, как распространенные, казалось бы, банальные кинематографические средства используются для выражения небанальности, самобытности.

Отдельного анализа заслуживают работы

вьетнамских кинематографистов, сделанные во время войны или до войны, где обычная пленка, обычный киноаппарат использованы, чтобы передать на экране характер вьетнамского народа, его психологию, стойкость и героизм в борьбе с врагом. Думается, что развитие национальных кинематографий на почве истинного понимания интернационализма и передовых национальных традиций, социальных и культурных, является одной из важнейших проблем современного кинематографа. Здесь мы находимся накануне новых открытий — и в плане изучения социологической структуры общества и в плане социологии человека.

Е. П. И в плане социологии зрителя. Надо добиваться того, чтобы собрать в развивающихся странах заинтересованную публику, которая ценила бы кинематограф. Чаще всего это страны довольно небольшие, и вопрос выхода за границу для них — вопрос жизни, развития киноискусства. Я вспоминаю, как на фестивале в Канне в 1965 году известный критик и киноисторик Жорж Садуль шутя сказал, что он, может быть, доживет до того дня, когда Гран-при в Канне получит ливанская картина, а Золотой приз — перуанская или эквадорская. Правда, Садуль до этого не дожил, но все это, надо думать, впереди, к этому идет.

И. В. Думаю, что именно сейчас было бы интересно послушать суждения по этим проблемам нашего коллеги Акиры Ивасаки.

А. И. Пока я еще с трудом вхожу в атмосферу этого собеседования и, возможно, начну разговор «не с того конца». Возможно, мои слова покажутся вам несколько курьезными.

Если оглянуться на историю кино, то можно заметить, что иногда некоторые процессы очень ускорялись, иногда — замедлялись, всегда были какие-то подъемы и спады, прогрессивные течения пересекались с консервативными. С 1945 года, когда в Италии возникло течение неореализма, кинематографии многих стран в той или иной мере подпали под его влияние. Неореализм можно считать самым прогрессивным течением в западном кино последнего времени. Неореализм развивался, постепенно видоизменяясь, и во Франции, например, он по-своему, неадекватно отразился в течении «новой волны». «Новая волна» была неоднозначным явлением: с одной стороны, это было прогрессивное направление, но, с другой стороны, в нем чувствовались и декадентские черты.

Во Франции, несомненно, существует некоторая группа киноработников, подпавших под влияние формалистического направления, огромное внимание уделяющих техническим приемам, что в какой-то мере влияет на кинематограф и в других странах. Формалистическая тенденция очень ясно отражена в творчестве таких известных французских кинорежиссеров, как Франсуа Трюффо, Клод Лелуш, Жан-Люк Годар. С 1945 года до начала 60-х годов мы наблюдали в киноискусстве период ускоренного развития. А затем развитие мирового кино, которое было очень быстрым, стало постепенно замедляться. Сегодня нам может показаться, что течение остановилось или сильно замедлилось. Возможно, я несколько ошибаюсь в своих суждениях, потому что я, например, очень немного вижу советских фильмов, картин, сделанных в восточноевропейских странах. Если вам покажется, что мои суждения не точны, пожалуйста, поправьте меня. Более обоснованно я могу говорить о японском кино.

Мне больше других знакомы картины Андрея Тарковского и Андрея Михалкова-Кончаловского, потому что их фильмы показывались в Японии; но как бы я ни ценил фильмы этих режиссеров, их недостаточно для оценки состояния советского кино.

За последние 10—15 лет японская кинематография очень изменилась, потому что многие кинематографисты стали отрицать драматургию и выдвигать на передний план изображение, внешнюю броскость. Сейчас у нас распространилась такая тенденция, которая ставит в центр произведения зрелищные моменты — зрительный образ,— лишь бы они привлекали внимание, отличались необычностью. При этом фильм фактически лишается глубокого содержания. Такова основная тенденция в японском кино, но наряду с ней про-

слеживается и другая, в телевизионных фильмах. В Советском Союзе подобного явления не существует, поэтому, возможно, вам будет не очень легко его понять. Телевидение настолько развилось, что не оно воспринимает стиль и тенденции, развивающиеся в киноискусстве, а наоборот, кино вынуждено воспринимать стиль телевидения. А наиболее примечательной чертой японского телевидения, поскольку оно является коммерческим, нужно считать обязательное присутствие элементов рекламы или пропаганды деятельности той или иной фирмы. Основной целью телевизионного фильма является реклама товара, поэтому, показывая на экране вещи, стараются представить их как можно красивее, привлекательнее, обязательно создать такое впечатление, что каждый желающий может все это приобрести. В коммерческих телевизионных фильмах часто удается в очень короткое время — полторы-две минуты — создать яркое впечатление от той или иной продукции — автомобиля или косметического крема, завлекая потребителя. Поэтому все реалистические приемы, все реальное в жизни такими фильмами игнорируется. Социальные проблемы, перипетии общественной жизни тоже отбрасываются, а остается только красивость рекламируемых предметов. Так требования рекламы порождают особую эстетику, которая стремится поставить во главу угла не действительные жизненные черты или проблемы, а только привлекательный образ материального мира, мира потребления. Недавно в Японии был Евтушенко. Я с ним беседовал, и Евтушенко между прочим заметил, что в Японии ему не понравились две вещи: телевидение и японское шампанское. Японского шампанского я никогда не пробовал и судить не берусь, но японское телевидение — это, действительно, явление отрицательное. Отрицательные тенденции, развившиеся на телевидении, переходят в киноискусство Японии. Телевидение очень сильный конкурент кинематографа, оно вышло победителем в этой борьбе, и японское кино постепенно глохнет. В кинотеатрах мало посетителей, многие из них закрываются. Среди некоторых японских кинематографистов распространяется мнение, что надо перенимать опыт телевидения, пусть — отрицательный, но раз это привлекает публику — перенимать. В результате во многих фильмах отбрасывается реальная характеристика действительности, а остается красивость. И вот, если вспомнить здесь, что г-н Плажевский говорил о выразительности, то для японского кино показательна сегодня однобокая выразительность, вычленяющая из мира только «красивое», только рекламно-броское.

Подобное явление встречается не только в японском, но, скажем, и в американском кино, где тоже часто нет ничего, кроме внешней красивости, а реальность, правда потеряны.

Однако на фоне такого массового засилия на экране коммерческих приемов все же появляются отдельные режиссеры, стремящиеся отразить реальную жизнь с ее общественными конфликтами и сложностями. Среди них ярко выделяются фигуры таких мастеров, как Акира Куросава, хотя последний его фильм «Додескаден» не назовешь чисто реалистическим — там был некоторый налет импрессионизма, но в общем это правдивое произведение. Есть такие режиссеры, как Сацуо Ямамото и Тадаси Имаи, которые не уступают коммерческому напору, идут твердо по пути реалистического киноискусства. И есть еще один, новый кинорежиссер, он, правда, уже не очень молод,— Ёдзи Ямада, его можно считать новым явлением в японском кино. Я написал о нем небольшую статью для журнала «Искусство кино»*. Там я отмечаю, что у Ямада есть своеобразный стиль, он вводит новое в японскую кинематографию, поскольку опирается на очень древнюю традицию японского национального искусства, используя метод юмористического, иронического повествования. Такая тенденция ясно прослеживается в его творчестве и привлекает публику. Ямада в основном ставит комедии. Японцы долгое время пренебрежительно относились к кинокомедии, их было мало в нашем кино, и коме-

* Статья будет опубликована в «ИК», № 5.— (*Ред.*)

дии вообще считались низким жанром киноискусства. Несколько удачных кинокомедий, созданных Ёдзи Ямада, заставили зрителей в какой-то мере пересмотреть свое отношение к этому жанру. Ямада принадлежит заслуга создания в японском киноискусстве кинокомедии нового типа, он этого направления последовательно придерживается.

В Советском Союзе, видимо, пока не известно еще одно имя, но я надеюсь, что о нем скоро узнают здесь; я имею в виду режиссера Сайто Койти, который делает очень своеобразные фильмы.

Я назвал примерный список тех серьезных киноавторов, которые идут, на мой взгляд, по верному пути в искусстве; большинство же остальных поддались влиянию коммерческого телевидения и кино.

Когда г-н Вайсфельд в начале этого разговора говорил о двух испанских фильмах, я подумал: как много подобных картин появляется и на экранах Японии. Сейчас, например, японские экраны совершенно заполонили порнографические фильмы. Вначале они очень привлекали зрителей, а теперь начинается отлив. Все такие фильмы делаются на скорую руку, с малыми затратами энергии и средств и не содержат ничего, кроме пошлости и нарочитой «красивости» изображения.

И. В. Мне кажется, что сказанное г-ном Ивасаки совпадает с общим направлением нашей беседы и вносит в нее много ценного. Я хотел бы только задать два вопроса. Мне кажется, что неправильно было бы назвать течение «красивого» телефильма искусством образа. Это, наверное, искусство рекламы, коммерция в оболочке искусства, зрелище, бросовая продукция, фальшь.

А. И. Конечно. Я и имел в виду зрелищность изображения, его броскость, привлекательность. Это не красота образа в высоком понимании.

И. В. Второе, что мне хотелось бы уточнить. Как оценивает г-н Ивасаки эволюцию Годара, в частности, эволюцию его политических взглядов — проповедь эклектической смеси маоизма, троцкизма, левачества? Ведь с этим же связана и деградация его искусства.

А. И. Я никогда не считал Годара большим художником. Но все же его творчество было своего рода явлением в киноискусстве. Почти все его фильмы, которые демонстрировались в Японии, я видел. Начиная с «Китаянки» идет падение Годара. Он занялся так называемым «политическим кино», но так как у самого Годара очень запутанное политическое мировоззрение, то и фильмы его лишены политической зрелости. В то же время его последние работы явно лишены художественности, они напоминают грубый политический плакат, который нельзя даже назвать киноискусством; «Китаянка», «Ветер с Востока» — все это с киноискусством ничего общего не имеет. Видимо, и сам Годар чувствует, что зашел в тупик, и в его последнем фильме «Все в порядке» чувствуются попытки из тупика выбраться. Однако и этот фильм, «Все в порядке», тоже нельзя назвать художественным. Годар сам в свое время сказал, что прежде чем приступить к производству «политических фильмов», нужно знать, чего хочешь. А «политические фильмы» Годара производят впечатление, что он не знает, чего хочет, идет в воду, не зная броду...

И. В. Хочу добавить одну подробность. Года два назад, когда уже обозначилась очевидная деградация Годара, он заявил о ликвидации режиссуры, сказал, что режиссер не нужен, его может заменить мегафон... Похоже, впрочем, что на своем собственном примере он в известном смысле подтвердил это «пророчество»...

Мне думается, что сказанное г-ном Ивасаки относительно эволюции мирового кинематографа в послевоенный период в основе верно и оригинально. Одновременно я хотел бы сделать дополнение, необходимое, как мне кажется, для понимания процессов в сегодняшнем кино. То, что большинство критиков, рассматривая послевоенный период, останавливают свое внимание только на неореализме и на «новой волне» во Франции, вполне понятно — их роль незаурядна. Но только недостаточным знанием кино других стран объясняется недоучет их вклада в мировой кинематографический процесс. Я нисколько

не умаляю итальянского неореализма и являюсь его горячим поклонником, но мне хотелось бы указать несколько точек на нашей кинематографической планете, необходимых для более полного анализа целого. Во-первых, нужно сказать об американском острокритическом социальном романе, который сейчас находит свое продолжение, скажем, в фильмах Креймера. Второе — это «калькуттская школа» в Индии: творчество Сатьяджита Рэя и Мринала Сена, представляющее собой самостоятельное явление в мировом кинематографе.

А. И. Трилогия Рэя об Апу была показана в Японии, и хотя она не имела коммерческого успеха, ее высоко оценили кинокритики, потому, наверное, что философия и психология индийского народа имеет много общего с японской психологией.

И. В. Трилогия об Апу интересна тем, что она правдиво показывает народную жизнь. Калькуттская школа служит опорной базой в борьбе с морем коммерциализма в Индии и в других странах Востока.

Я хотел бы подчеркнуть и самостоятельную роль японского кино, которое ни в какой мере не является ответвлением итальянского неореализма — значение творчества Куросавы, Синдо, Имаи и других режиссеров выходит далеко за его рамки. Важно также отраженное влияние на кино японской литературы, например, Акутагавы («Расёмон»). Конечно, все это неоднозначно, и я согласен с анализом фильма «Расёмон», который содержится в книге г-на Ивасаки «История японского кино», где отмечаются противоречия этой картины. И все же пройти мимо таких фильмов, как «Расёмон», невозможно.

А. И. Я согласен с вами.

И. В. И наконец, то, о чем говорил г-н Ивасаки: существование кино социалистического мира. Содержание этого кинематографа не сводится, конечно, как и сказал г-н Ивасаки, к творчеству Тарковского и Михалкова-Кончаловского или какого-нибудь третьего или четвертого режиссера. Дело даже не в том, что необходимо было бы назвать много других режиссеров, драматургов, актеров, операторов разных поколений, а в том, что у нас сложился и развивается поразительный феномен: многонациональное советское киноискусство.

А. И. Я это почувствовал, когда был в прошлом году на Ташкентском фестивале, и в этом году я это тоже почувствовал, поскольку мне довелось видеть многие картины разных республик — и прибалтийских и среднеазиатских. Для меня ясно, какое большое внимание уделяется в вашей стране развитию многонационального киноискусства. Об этом говорит и тот факт, что сегодня, на другой же день после окончания фестиваля, начинается симпозиум на тему «Многонациональное советское кино».

И. В. В связи с многонациональным характером советского кинематографа хотелось бы высказать одну мысль: при полном единстве мировоззрения, социальной практики и художественного метода достигнуто богатство индивидуальностей, стилистических направлений и художественных форм. И недаром многие новые кинематографии, да и некоторые «старые», с удивлением и уважением изучают и осваивают этот опыт.

А. И. Да, конечно, это очень обращает на себя внимание, потому хотя бы, что такую многонациональную страну, как Советский Союз, едва ли можно еще найти в мире. Недаром мы все с большим вниманием следим за тем, как развивается советское многонациональное кино.

И. В. Анализ мирового кино был бы неполным, если бы остались вне анализа, к примеру, достижения польской школы, многих мастеров-реалистов из Венгрии, телевизионных фильмов ГДР, чехословацких фильмов.

В болгарском кино я назвал бы такого художника мирового масштаба, как Тодор Динов,— мастера мультипликации, поставившего замечательную натурную картину «Иконостас». Есть в болгарском кино ряд молодых мастеров (вспомним их картины «Любовь», «Козий рог»), для творчества которых кинокритика еще не нашла удачного обобщающего термина. А найти такой термин на-

до, потому что он запомнился бы — как образ.

И в развитии молодых национальных кинематографий за рубежом нужно замечать существенное, хотя бы и в отрицательном плане. Назову австралийскую картину «Служебный пикник». Там рассказывается о конторе, где люди ничего не делают, им скучно — и они все ждут пикника, но пикник тоже скучный... Единственное, что их встревожило, это исчезновение на пикнике двух молодых людей — Его и Ее. Их так и не нашли. В этом фильме есть отдельные характерные детали австралийской действительности, но их очень мало. С сожалением я должен отметить, что картина в целом представляет собой вариацию на темы фильма Антониони «Приключение». Сам Антониони уже пошел по другому пути — в «Блоуап» и в «Забриски Пойнт»,— а молодые авторы «Служебного пикника» повторяют давно им пройденное. На этих путях искусства не построишь. В их фильме мы даже не видим улиц городов Австралии, не видим ее пейзажей. Все сведено к маленькому тусклому мирку, изолированному от национального своеобразия страны.

В заключение мне хотелось бы подчеркнуть, что наши оценки состояния кино и того, что происходило в нем в прошлом, могут быть правомерны только постольку, поскольку они помогают задуматься над тем, что художники будут делать завтра. Хотелось бы, чтобы в этом смысле марксистская критика выполняла свою задачу с максимальным творческим подъемом и целеустремленностью. Ее значение исключительно велико в борьбе с коммерческим кино, его агрессией, его меняющимися, порой весьма тонкими средствами воздействия, часто требующими мобилизации всех творческих сил для защиты демократического, прогрессивного кино, для очищения нравственной атмосферы искусства экрана, наконец, в борьбе с кинематографом, имитирующим традиции и идеи прогрессивного кинематографа. То, о чем говорили Ежи Плажевский и Акира Ивасаки в связи с «красивостью», в связи с рекламным телевидением, а также о новых поисках и борьбе прогрессивного, народного кинематографа, — все это реальность.

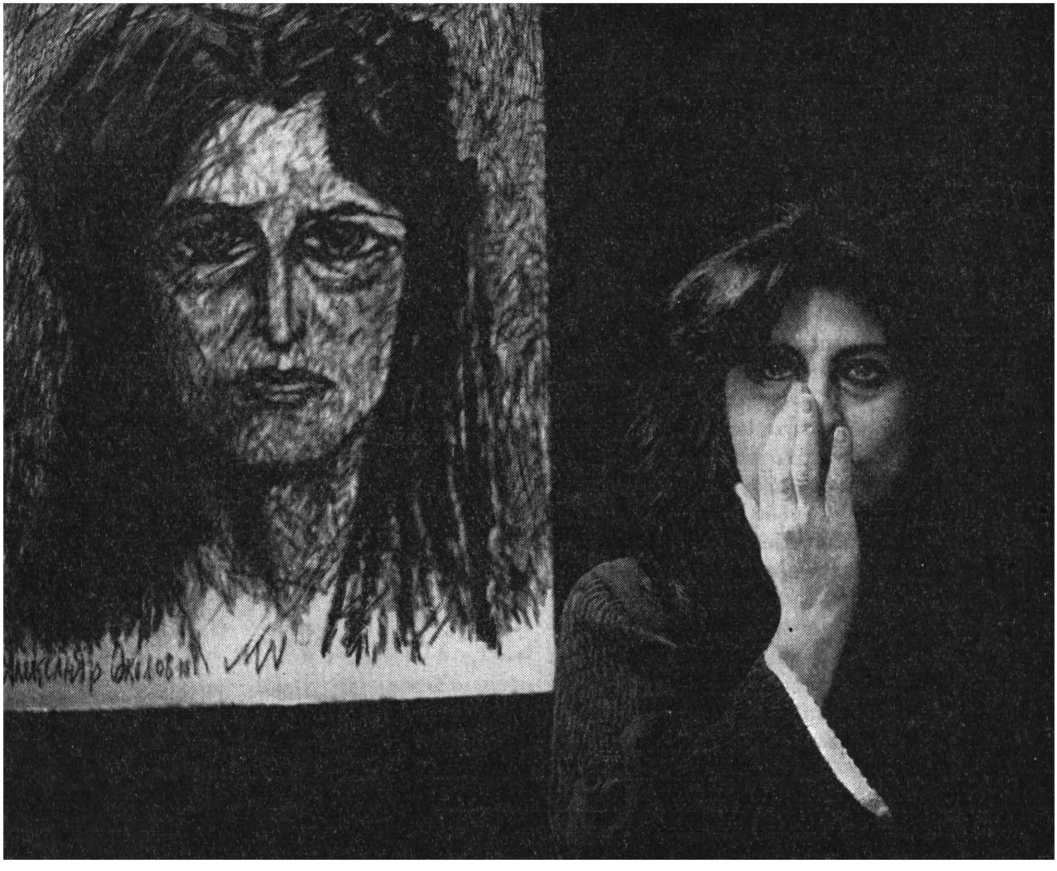
Она, естественно, требует от нас, критиков разных стран, такой одухотворенности, ясности устремлений, чувства современности, какая отвечала бы условиям и задачам острейшей борьбы идей, происходящей сейчас в мире, где противостоят друг другу наступающие, могущественные силы социализма и силы империалистической реакции, где побеждает, благодаря реалистической конструктивной позиции КПСС, идея отказа от военных, прежде всего термоядерных способов разрешения противоречий между странами с различными социальными системами, в мире, где все большее количество людей осознает, что будущее— за социализмом.

Г. Богемский

Великая актриса итальянского народа

Не только итальянское — все мировое киноискусство понесло невосполнимую утрату: в одной из римских клиник после безнадежной операции, в возрасте шестидесяти пяти лет умерла Анна Маньяни. В дождливый осенний день Рим хоронил свою Наннареллу— этим ласковым уменьшительным именем звали ее все в родном городе. В тот день в Риме никто не работал. Десятки тысяч римлян пришли проститься с Маньяни, и среди них были не только люди искусства и культуры, но и представители политических партий, профсоюзов, правительства, трудящиеся итальянской столицы.

Маньяни — не просто одна из величайших актрис современности. С ее именем связаны и расцвет неореализма и борьба за демократическое, реалистическое киноискусство.



Анна Маньяни. На стене—портрет работы художника А. Соколова, сделанный во время пребывания актрисы в Москве. *Фото В. Вознесенского*

Маньяни сумела выразить своим творчеством душу народного, свободолюбивого и антифашистского Рима. Дочь своего народа, она сполна отдавала свой незаурядный талант искусству подлинно демократическому и глубоко реалистическому.

Впервые я увидел Маньяни на эстраде. Это было почти три десятилетия назад в только что освобожденном Риме. Она выступала в злободневных ревю с сатирическими песенками, куплетами, участвовала в скетчах. Особенно запомнилась программа в театре «Четыре фонтана», в которой ее партнером был Тото. Публика неистовствовала — каждый выразительный жест, каждое острое словцо своих любимцев зал встречал бурей восторга. Что осмеивали эти короткие сценки и песенки? И англо-американских «освободителей», незаметно превращавшихся в новых оккупантов, и происки недобитых фашистов, и интриги монархии, и спекулянтов-нуворишей, наживавшихся на лишениях разоренной войной страны. С безжалостным юмором потешались они и над обывателями, обнаруживая точное знание итальянцев и их слабостей.

Зрители, в отличие от меня, только приехавшего в Рим, уже хорошо знали Маньяни по эстраде и по фильмам: большой популярностью пользовалась комедия «Тереза-Пятница», поставленная игравшим в ней вместе с Маньяни известным актером Витторио Де Сика. Вскоре мне тоже посчастливилось посмотреть фильм с Маньяни — помню, что это была комедия «Площадь Цветов» в постановке горячо любившего Рим старого режиссера Марио Боннара. Это была одна из тех скромных, искренних картин, которые своей человечностью и подлинной народностью подготовили приход неореализма. Действие фильма происходило на римской площади Цветов — той самой, где был сожжен Джордано Бруно. Маньяни удивительно жизненно и темпераментно играла торговку рыбой (вспомним сцену на рынке в «Маме Рома»). Партнером ее был столь же стопроцентно римский актер Альдо Фабрици. Не прошло и двух-трех лет, как судьба вновь свела их вместе — на этот раз в картине «Рим — открытый город», ставшей манифестом неореализма.

В этом антифашистском фильме, поставленном одним из самых выдающихся представителей нового кино Италии, мужем Маньяни — Роберто Росселлини, дарование актрисы впервые щедро раскрылось по-новому, впервые ее талант заговорил высоким языком трагедии. Созданный ею образ Пины, жены римского подпольщика, рабочего-коммуниста, надолго, а может быть, и навсегда, стал символом прогрессивного итальянского кино. Пина, бегущая вслед за грузовиком, который увозит в гестапо ее мужа, и, воздев руки к небу, посылающая гневные проклятья фашистам и их войне, пока ее не скашивают пули эсэсовцев,— эти незабываемые кадры стали даже чем-то большим, чем символом неореализма: олицетворением бесстрашия, любви, гнева и ярости народной.

Впоследствии Анна Маньяни снималась в нескольких — но, увы, не слишком многих — неореалистических лентах, таких, как «Депутатка Анджелина», «Мечты на дорогах». Но для того, чтобы Наннарелла стала поистине народной артисткой, достаточно оказалось всего одной, сравнительно небольшой (по времени!) роли Пины.

Я помню Маньяни и на народных празднествах, и на дипломатических приемах, и на самых разных церемониях, в том числе и по случаю вручения ей многочисленных премий, ее фотографии не сходили со страниц газет и журналов, ее имя было неразрывно слито со всей новой прогрессивной культурой Италии, сбросившей гнет черного двадцатилетия фашизма. Она всегда была вместе с теми, кто представлял и отстаивал эту культуру — с Ренато Гуттузо и Карло Леви, Альберто Моравиа и Алессандро Блазетти, Чезаре Дзаваттини и Витторио Де Сика, Тото и Эдуардо Де Филиппо... Мне надолго запомнилась Анна Маньяни, выступающая с простой, наспех сколоченной трибуны на римской Пьяцца дель Пополо. Она стояла рядом с Витторио Де Сика, Алессандро Блазетти, генеральным секретарем Всеобщей итальянской конфедерации труда Джузеппе Ди Витторио. Это было в феврале 1949 года.

Поводом для митинга был выход на экран фильма «Похитители велосипедов», но истинной причиной — необходимость начать широкую борьбу в защиту национального и демократического киноискусства, против нашествия Голливуда, произвола продюсеров, преследований цензуры. Протянув руки к запрудившей огромную площадь двухсоттысячной толпе, Маньяни закончила свое выступление призывом: «Помогите нам! Помогите!»,— и в ее глуховатом и вместе с тем резком голосе было столько страстного волнения и тепла, что призыв был услышан. По всей стране началось создание кружков «Друзей кино», объединившихся в массовое движение киноклубов, во главе которого встал Дзаваттини и которое включилось в широкую борьбу в защиту прогрессивного кино...

...Маньяни приглашают сниматься видные итальянские и иностранные режиссеры. Большой успех приносит участие в «Золотой карете» Жана Ренуара, премию «Оскар» — участие в «Татуированной розе» Дэниела Манна. Блеск совершенного мастерства актриса демонстрирует в киноновелле-монологе «Голос» (по Кокто) в фильме Росселлини «Любовь». Но подлинное удовлетворение ей, пожалуй, приносит роль простой римлянки Маддалены в «Самой красивой» Лукино Висконти. Лейтмотив этого иронического и вместе с тем патетического фильма — материнская любовь; отныне эта тема становится главной в творчестве актрисы.

Но с годами связи Маньяни с кинематографом ослабевали. Как это ни парадоксально, «актриса номер один» итальянского кинематографа остается не у дел: коммерциализирующемуся кинозрелищу, а равно столь же далекому от стихии народной жизни кино «для избранных» ее талант просто не был нужен. Маньяни болезненно переживает разрыв с Росселлини — не только другом и режиссером, но и былым единомышленником, его отход от неореализма, а затем и вообще от кино. Она полемизирует с ним в печати, упрекая в малодушии, в неверии в силы киноискусства. Она не скрывает своей горечи по поводу американизации итальянского кино, его опошления, утраты им завоеванных позиций, неоднократно говорит об этом в своих интервью. Она решительно отказывается сниматься почти во всех фильмах, какие ей предлагают.

Однако активная творческая натура ищет приложения сил, и Маньяни обращается к драматическому театру. В сентябре 1966 года Анна Маньяни приезжала в Москву и Ленинград с труппой режиссера Франко Дзеффирелли, показавшей пьесу Верги «Волчица», в которой она играла главную роль — крестьянку Пину, гибнущую из-за своей любви.

Вряд ли Маньяни помнила меня по Риму, но сразу согласилась дать интервью и приняла меня в номере гостиницы «Варшава» по-дружески просто, как старого знакомого. Она вышла навстречу, зябко кутаясь в черную шаль, похожая на большую нахохлившуюся птицу. Вчера со сцены она казалась большой и полной, но годы сделали свое дело: Наннарелла стала словно меньше ростом. И только некрасивое лицо без всякой косметики, с крупными, резкими чертами, было по-прежнему прекрасно и по-прежнему горели обведенные большими черными кругами прекрасные темные глаза. И прежним остался ее незабываемый голос.

Маньяни говорила о чуткости, отзывчивости московских зрителей, о гостеприимстве советских людей, повсюду узнающих ее и всячески стремящихся выразить свою симпатию к ней. Говорила о своем удовлетворении работой в театре, о намерении сыграть Медею в одноименной пьесе Ануйя... Но постепенно разговор перешел к тому, что больше всего волновало нас обоих: к итальянскому кино. Маньяни, не тая горькой обиды — не только за себя, но за все прогрессивное итальянское киноискусство, неотъемлемой частью которого она себя ощущала,— заговорила о своих «вынужденных простоях». Нет, ее не забыли, но те сюжеты и сценарии, которые ей приносят, отнюдь не вызывают желания сниматься, она не желает «подыгрывать» секс-звездам и секс-бомбам в более или менее откровенно пошлых коммерческих лентах. Да и те немногие фильмы, в которых она

в последние годы снималась — «Монахиня Летиция», «Ад посреди города» (в последнем ее партнершей была другая «безработная» актриса — Джульетта Мазина),— не принесли большой радости. «Я хочу сниматься лишь в тех фильмах, сценарии которых будут написаны специально в расчете на меня, — сказала Маньяни, — не только на мою внешность и на мой возраст, но и принимая во внимание мои взгляды на жизнь и искусство, на место и задачи художника».

Во время разговора вокруг нас то кружил по комнате, тяжело опираясь на костыли, то присаживался рядом с нами сын Анны — Лука, юноша лет двадцати с красивым, тонким лицом. Он очень серьезно и внимательно вслушивался в слова матери, то и дело согласно кивая головой, как бы подтверждая и одобряя каждую высказанную ею мысль. Чувствовалось, что между матерью и сыном — полное взаимопонимание и настоящая дружба.

Глядя на Луку, Маньяни начала рассказывать о тех усилиях, которые потребовались, чтобы вылечить его от детского полиомелита, но затем сразу же вернулась к кино. Внезапно зажегшись, она заговорила о том, насколько интересной для нее была работа в фильме «Мама Рома». Пожалуй, это был единственный фильм за последние годы, действительно сделанный «на заказ» для актрисы — его поставил по написанному им же сценарию писатель-режиссер Пьер Паоло Пазолини, такой же «romano di Roma» — настоящий римлянин,— как и сама Маньяни, любящий простой народ и знающий его жизнь...

Слушая Маньяни, я вдруг понял, что неожиданный переход от рассказа о сыне к этому фильму внутренне глубоко оправдан, мне по-новому открылась тема самоотверженной материнской любви, идущая в творчестве актрисы от «Самой красивой» к «Маме Рома» и поднимающаяся в этой жестокой и вместе с тем столь гуманной картине до высот подлинной трагедии, мне стал по-человечески ближе и сам образ Мамы Рома — этой mater dolorosa нищих римских окраин...

В том же интервью Маньяни подтвердила свое недоверие к художественным возможностям телевидения, которое она высказывала и раньше. Но актриса слишком любила свое искусство, чтобы замкнуться в бесплодном гордом одиночестве. И несколько лет спустя, когда увидела, что попытки Росселлини и других энтузиастов как-то использовать итальянское телевидение в целях просвещения и воспитания молодежи, в целях приближения к массовому зрителю — не пустые разговоры и дают первые реальные плоды, она согласилась сниматься для телевидения. Молодой режиссер Альфредо Джаннетти в 1971 году снял четыре телефильма, в которых Маньяни создала четыре выразительных женских портрета — каждый из них как бы иллюстрирует определенный этап истории Италии. День, когда последний из этих телефильмов — «1870 год» — должен был впервые демонстрироваться по римскому телевидению, совпал с днем похорон актрисы...

Не хотела Маньяни расставаться и с работой в кино: она согласилась сняться в комедии Стэнли Креймера «Тайна Санта-Виттории», действие которой происходит во время войны в Италии. Я не видел этого фильма — достаточно переведенного у нас одноименного американского романа, по которому он поставлен, чтобы при всем уважении к Креймеру понять, что вряд ли эта развесистая «клюква» могла что-то прибавить в актив большой актрисы. Не обошлось на съемках и без трагикомического эпизода: Маньяни играла итальянку — жену деревенского мэра, верховодившую мужем. В соответствии со сценарием в одной из сцен она должна была своего партнера Энтони Куинна пнуть так, чтобы он свалился с кровати. Маньяни провела эту сцену со своим обычным темпераментом и, войдя в роль, пнула Куинна с такой экспрессией, что он полетел вверх тормашками, а сама она сломала ногу... Не желая задерживать съемок, Маньяни героически еще четыре дня приходила на съемочную площадку с ногой в гипсе, пока картина не была закончена, и первой посмеялась над случившимся.

В последний раз мы увидели Маньяни

на экране в картине Федерико Феллини «Рим». (Не правда ли, не случайное совпадение, что два самых значительных в жизни этой дочери Рима фильма так тесно связаны с ее городом — «Рим — открытый город» и «Мама Рома», а ее последняя работа в кино — это тоже фильм «Рим»?)

...Где-то под конец фильма мы видим, как группа кинематографистов, во главе с самим режиссером, ведущая кинорепортаж о достопримечательностях и людях «вечного города», встречает на темной ночной улочке спешащую домой женщину. Один из кинематографистов профессиональным тоном гида или диктора говорит в микрофон о том, что вот сейчас перед нами возвращающаяся домой знаменитая актриса Анна Маньяни, имя которой неразрывно связано с Римом и которая поистине может считаться символом и душой «вечного города». Федерико Феллини дружески здоровается с Наннареллой и просит ее сказать несколько слов зрителям. На темном экране высвечивается такое знакомое, все еще прекрасное лицо, и глуховатый, столь богатый оттенками и интонациями голос — на сей раз в нем явно преобладает ирония — произносит: «Да хватит тебе, Федери! Уже поздно. Пора спать!» И грустно, устало улыбнувшись, Анна Маньяни прикрывает за собой тяжелую дверь подъезда...

Эти слова и улыбка были прощанием актрисы со своими товарищами по кино и миллионами зрителей не только в Риме, но и далеко за пределами Италии.

На снимке: Тосиро Мифунэ с дипломом журнала «Искусство кино», врученном ему на VIII Московском международном кинофестивале

В редакцию журнала «Искусство кино»

Уважаемый г-н главный редактор!

Для меня было большой честью принять участие в работе жюри Международного кинофестиваля в Москве. Кроме того, я хочу выразить свою благодарность за диплом, врученный мне от редакции журнала «Искусство кино».

Московский фестиваль становится год от года все более впечатляющим, и особенно знаменателен тот факт, что атмосфера дружбы и мира на фестивале ощущается все сильнее.

Разрешите от всей души пожелать успехов вашему журналу.

Искренне ваш

Тосиро Мифунэ.

Ю. Дунский, В. Фрид

Высокое звание

Я — Шаповалов Т. П.

Сценарий первого фильма дилогии

«Я — Шаповалов Т. П.». Кадр из фильма. Шаповалов — Е. Матвеев

Первый фильм дилогии «Высокое звание» уже вышел на экран. А работа над сценарием второго фильма только что закончилась. Теперь можно познакомить читателя с обоими сценариями дилогии. Второй сценарий — о том, как сложилась судьба генерала Шаповалова в годы Великой Отечественной войны, — будет опубликован в следующем номере журнала. Наш сценарий не следует читать как биографию реально существововавшего советского военачальника. Тимофей Петрович Шаповалов — лицо вымышленное, собирательный образ. Поэтому авторы изменили номера воинских частей и даже названия некоторых населенных пунктов.

Авторы

У военных всегда хватает работы — даже в мирное время. А весной сорок первого года, в еще не военную, но и не мирную пору, дел было просто невпроворот.

По коридорам Наркомата обороны скорым шагом проходили генералы и полковники, пробегали с папками в руках майоры и капитаны. В этом потоке гимнастерок, кителей и шинелей странно выделялся человек в штатском шевиотовом костюме.

На груди у него были три ордена Красного Знамени и медаль «Двадцать лет РККА». Он шел, поглядывая на таблички с номерами комнат и наконец остановился перед обитой дерматином дверью.

Из соседней двери вышел майор-кавалерист и, задев взглядом человека в шевиотовом костюме, отправился по своим делам. Но пройдя два шага, вдруг сообразил что-то и круто обернулся.

Обитая дерматином дверь уже закрылась, пропустив посетителя. Майор бегом вернулся в ту комнату, из которой только что вышел.

— Товарищи! — сообщил он с порога.— Товарищи, знаете, кого я сейчас видел? Шаповалова!

А Шаповалов в соседнем кабинете уже разговаривал с высоченным, седоголовым генерал-полковником. Положив широкие ладони на плечи посетителя, генерал-полковник басил:

— А, Тимофей, была не была! Пойду опять к наркому. В третий раз... Буду просить за тебя, пока не выгонит.

— Спасибо, Павел Максимович,— сдержанно сказал Шаповалов.

— Садись, заполняй анкеты, пиши биографию... Положу ему на стол.

Хозяин кабинета подвинул Шаповалову стопку белых и желтых листков.

— Только ты того, не стесняйся,— добавил он, сам при этом смутившись.— Пиши подробно. И на заслуги, на заслуги больше нажимай.

Кроме хозяйского, заваленного папками и книгами, в комнате было еще два стола: длинный, для совещаний, и секретарский, с пишущей машинкой. Шаповалов присел с краю длинного стола.

Лицо его, дубленное грубым некурортным загаром, с голубоватым шрамом, который ручейком стекал от брови к скуле, сделалось серьезным и даже торжественным.

Придвинув чернильницу, Шаповалов аккуратным военным почерком вывел «Автобиография», подчеркнул и написал первую строчку: «Я, Шаповалов Тимофей Петрович, родился в 1896 году...»

Написал — и задумался, по детской привычке прикусив зубами кончик ручки...

«Да здравствует пролетарская революция!» — радостно кричали еще не просохшие белые буквы на кумаче. Лозунг был протянут через улицу, а вдоль этой улицы, мимо каменных купеческих домов с железными воротами, мимо афишных тумб, оклеенных воззваниями и декретами, шел революционный патруль: усатый пролетарий в ватном пиджаке, матрос, перепоясанный пулеметной лентой, и студент с красным бантом на тужурке.

Шли они по мостовой, грозно печатая шаг, а обыватели с почтением и опаской глядели на представителей новой власти.

Вдруг из-за угла показался Тимофей Петрович Шаповалов. Только не такой, каким мы видели его в Наркомате обороны, а на двадцать два года моложе, без морщин, без шрама на щеке — и не в шевиотовом костюме, а в шинели с зелеными фронтовыми погонами.

На каждом погоне светилась одинокая звездочка, удостоверяя, что носитель этих погон — прапорщик. Грудь его украшали солдатский Георгий и орден Святыя Анны с мечами. На боку болталась шашка с «клюквой» — аннен-

ским темляком (темляк этот, как и мечи на ордене, показывал, что Анна не цивильная, а боевая). В руке у прапорщика был желтый офицерский саквояж.

Гремя шашкой и позванивая крестами, прапорщик Шаповалов двигался навстречу революционному патрулю, как некий символ старой царской России.

Матрос, рабочий и студент остановились, загородив офицеру дорогу. Студент сердито сверкнул стеклышками пенсне:

— Гражданин прапорщик! Известно ли вам, что в России совершилась пролетарская революция?

— Ну, известно.

— Тогда, браток, сбрасывай к шутам оковы царского режима,— велел матрос.— Погоны, кресты и прочее.

— Нет... Это нет,— мотнул головой Шаповалов.— Я не против революции, я вполне за, но погоны снять — это уж дудки. А кресты тем более.

— Почему так? — нахмурился рабочий.

— Потому что я домой приехал! Потому что я родителю хочу показаться. Боевым офицером, а не куренком общипанным!

— Детское у тебя понятие,— сказал рабочий. А матрос в нетерпении крикнул:

— Чего тут агитировать? Срывай с него эмблему!

И он потянулся к погонам прапорщика.

Шаповалов отступил на шаг — не со страху, а для свободы маневра. Матрос посунулся за ним. Тогда прапорщик моментальным движением ухватил ствол его карабина и в то же самое время швырнул свой желтый саквояж под ноги студенту: тот уже кинулся на помощь матросу.

Запнувшись о саквояж, студент упал на четвереньки. А прапорщик, не отпуская карабина, пяткой подсек ногу матросу. Матрос шлепнулся на мостовую, оставив оружие в руках противника.

Третий патрульный, человек пожилой и незлобивый, в драку не полез, хоть и был вооружен берданкой.

Слегка запыхавшийся прапорщик вынул из карабина затвор, сунул в карман. Потом поднял саквояж и пошел своей дорогой.

Студент все еще ползал по мостовой, разыскивая пенсне, потерянное во время схватки. А матрос, чуть не плача, уговаривал рабочего:

— Дай бердан! Я его, хама, укокошу за такую грубость!

Но тот рассудил иначе.

— Эй, фронтовик! Погоди!

Прапорщик остановился. Рабочий подошел к нему и попросил:

— Отдай затвор, товарищ... Побаловались и хватит.

Шаповалов улыбнулся с мальчишеским самодовольством.

— То-то же! Кресты, дядя, за просто так не дают!

И он протянул патрульному затвор.

Дом, где жила родня прапорщика Шаповалова, был солидный, двухэтажный, с пилястрами. По бокам парадной имелись даже гипсовые львиные мордочки. Но прапорщик пошел не в парадную, а через ворота во двор.

Раздвигая паруса сушившихся на веревках простынь, минуя сиреневые вымпелы подштанников, Шаповалов пробрался к полуподвальному окошку и крикнул, наклонясь:

— Кто дома?

В ответ раздался восторженный девчачий визг:

— Ой! Ой! Ой!.. Братик приехал!

Братик улыбнулся и бегом спустился по щербатым ступеням вниз.

...Лохматый мужчина, лицом похожий на Тимофея, но постарше, сидел у окошка и сапожничал — чинил детский башмак. Пока многочисленная родня — сестренка, сноха, двое племянников — все разом тормошили и целовали прапорщика, лохматый невозмутимо продолжал тюкать молоточком. Потом, решив, что настал и его черед, выплюнул гвоздики в ладонь и пошел здороваться.

— С приездом, братень!

Братья троекратно расцеловались. А сестренка кричала:

— Тятя! Тятенька! Тимоша с войны приехал!

— Слышу... Не помер еще.

Ситцевая занавеска, отделявшая кровать, раздернулась. Отец лежал на постели спиной кверху, накрытый простыней и еще оренбургским платком.

— Ревматизьм,— хмуро сказал он вместо «здравствуй».— А бабы дуры банков на меня насажали, присосков этих.

Видать было, что не банки портят ему настроение, а та неприятность, что он приболел и не может встретить сына, как полагается.

А сестренка все никак не могла успокоиться. Было ей восемнадцать лет, и она приплясывала на месте, как лошадка.

— Ой, Тимочка! Живой-здоровый!.. Ремешки, погончики... Прямо, как ангел в крылышках!

— Ну, крылышки-то я ему живо оборву,— отец нахмурился еще больше.— Ты кому в дом эту гадость приволок?.. Сымай погоны, сымай кресты — и на помойку!.. Слыхал, ваше благородие?

— Пожалуйста, — сказал Тимофей, обидевшись до смерти.— Пожалуйста!.. Мне-то что? Я для вас старался...

Дворовые ребятишки, присев на корточки, бесстыдно глазели в окно Шаповаловых. Оттуда, изнутри, слышался разговор и смех, брякали вилки, звенели лафитнички.

— Рота моя, плюй на меня!.. Отставить! — послышалось сбоку. Это во двор выбежали Тимофеевы племянники.

Оба были в офицерских погонах — с дядькиной шинели и с гимнастерки. У старшего, кроме того, болтались на пузе Георгий и Анна. Дворовые завистливо и восторженно уставились на братьев, забыв про шаповаловское окошко. А из подвала уже доносилось пение:

Позарастали стежки-дорожки,
Где проходили милого ножки...

Пел Тимофей, в гимнастерке, без погон; пел брат, по-прежнему лохматый, но зато в зефирной рубашке и галстуке шнурочком. Даже отец сидел за столом, обмотанный по поясницe оренбургским платком, и гудел в прокуренные, будто йодом помазанные усы:

Позарастали мохом-травою,
Где мы гуляли, милый, с тобою...

Сноха — похорошевшая, в цветастой шальке — и сестренка Тоня, счастливая, как невеста, тоже выпевали звонкими радостными голосами:

Я отомстить ему поклянуся!
В речке глубокой я утоплюся!..

Они сидели все в ряд, глядя прямо перед собой, будто на семейной фотографии. Потом эта фотография поблекла, поблекла, а песня стихла и вовсе умолкла...

Рука Тимофея Петровича написала:

«Происхождением я из рабочих. Участвовал в мировой войне и дослужился до чина прапорщика...»

Страничка перевернулась.

Очень красивая девушка — глаза у ней были синие, а косы черные — крутила колесико швейной машины «Зингер».

Дом был крестьянский, но богатый: под иконами на табуретке граммофон, на стене часы-ходики, убранные бумажными цветами. Машинка стрекотала быстро и необычно громко. Портниха перестала шить, потянулась за ножницами, а стрекот не прекратился: это где-то далеко за синим сумеречным окном строчил пулемет. Грохнул пушечный выстрел: наверное, поближе, потому что стекла задребезжали и ходики на стене остановились.

Девушка привычно подтолкнула маятник ножницами. Часы пошли снова, и синеглазая снова принялась за работу.

И вдруг на дворе злобно, надрывно залаяла собака. Девушка, распахнув окно, крикнула:

— Цыц, Салтан! Цыц!

Но лай только усилился. Тогда хозяйка накинула на плечи платок и вышла из хаты.

Здоровенный, больше волка, пес взлетал в воздух, стараясь подпрыгнуть до развилка старой груши, торчавшей посреди двора. В корявом развилке, подобрав ноги повыше, сидел чужой.

— А ну, слазь,— сказала девушка, не заробев.

Человек на груше молчал.

— Слазь, а то ружье принесу!

Хозяйка ухватила Салтана за ошейник, оттянула от дерева. Человек спрыгнул — вернее, не спрыгнул, а свалился кулем наземь. Был он в сапогах со шпорами и в галифе, но без гимнастерки. А рукав нательной рубахи весь почернел от крови.

— Это он тебя цапнул? — испугалась девушка.

Тимофей Шаповалов через силу улыбнулся.

— Не... Кто меня цапнул, тот позубастей.

— Айда в хату,— скомандовала хозяйка.

...В сенях, над деревянным ушатиком, девушка обмывала раненую руку Шаповалова, морщилась, глядя на две черные дырки — вход и выход. Тимофей тоже морщился, но не от жалости к себе, а от боли.

— Слушай, красивая, ты спрячь меня, а?..

— Терпи, казак, атаманом будешь, — она повесила ковшик на гвоздь.— А от каких же тебя спрятать? От белых, от красных?

Раненый замялся.

— Чего молчишь?.. Забыл, от кого хоронишься?

— Да по совести сказать... И от тех и от этих.

— Как так?

— А так, что я дезертир,— угрюмо объяснил Шаповалов.— От полковника Шкуро сбежал... Надоела мне эта война хуже болячки!

...Уже в комнате, бинтуя ему руку чистой холстинкой, девушка спросила:

— А кто же тебя подранил?

— Красные. Когда их со станции выбивали... Так спрячешь, а? Я тебя очень прошу.

— Ох, и трус ты великий,— усмехнулась хозяйка.— Кому ты нужен, по ночам тебя искать?.. У меня баня топится, сейчас пойдешь попаришься... Только руку не мочи... А после я тебе одежку кой-какую дам — и беги, куда тебе надо.

— Бежать я не гожусь,— виновато сказал Тимофей.— Крови много потерял, башка кружится...

На дворе сердито залаяла собака. Тимофей умолк на полуслове; насторожилась и девушка.

— Эй, хозяин! — позвал чей-то бас, пересиливая свирепый собачий лай. Шаповалов метнулся в сторону от окна.

— Прячь! — шепнул он одними губами.— В подпол!

Девушка отрицательно мотнула головой.

— Хозяин! — уже в два голоса крикнули снаружи.— Убери своего собаку!.. А то мы его зараз расстреляем!

Ухватив Шаповалова за рукав, хозяйка потащила его на другую половину хаты, распахнула окошко. Тимофей, неловко выставив раненую руку, протиснулся в окно. Девушка спрыгнула вслед за ним, и они, пригибаясь, побежали в темноте между цепкими кустами смородины.

Позади, за домом, невыносимо громко грохнул выстрел, и собачий лай кончился.

— Сюда,— еле слышно выдохнула девушка. Она толкнула дверь наполовину спущенной в землю мазанки. Там внутри тускло светил каганец, пахло горячей банной сыростью...

.. Четверо шкуровцев топтались в хате, производили обыск. Дело было привычное: один, с керосиновым фонарем, свесился в подпол, другой шарил под кроватью, третий громыхал корытами в сенях. А четвертый влез на сеновал и шуровал шашкой прошлогоднее слежавшееся сено...

.. В душном банном тумане тихонько переговаривались Тимофей и девушка.

— У тебя наган есть?

— А ты отчаянная.

— Будешь тут отчаянная... Ты говори, есть или нету?

— Есть, да толку мало. Все патроны расстрелял.

— Вот попала я с тобой! Купила дуду на свою беду...

Шкуровцы вышли из хаты, остановились покурить. Они свернули цигарки, припалили от своего обрешеченного фонаря, и вдруг один сказал задумчиво:

— А мы в мыльне не глядели. Может, он в мыльне обретается?..

С треском продравшись через смородину, все четверо подошли к бане, попробовали дверь, но она оказалась затворена изнутри.

— Отопрем,— сказал старшой и шарахнул прикладом. Деревянный чижик, конечно, не выдержал, и дверь распахнулась.

Через облако пара шкуровцы увидели голую девку. Завизжав дурным голосом, она повернулась к ним спиной, схватила с каменки черпак и плеснула по шкуровцам кипятком.

С руганью и смехом они отступили. Дверь яростно захлопнулась, и из бани понеслось:

— Сволота вы бесстыжая! Нахалы!.. Суньтесь только! Всем зенки повыжгу!.. Свекор приедет, он до вашего Шкура дойдет!..

— Ты что, очумела — людей варом шпарить?! А хочешь, сей момент спалим твою мыльню? — кричали в ответ шкуровцы, но боевых действий не предпринимали.

— Ну ее к монаху! — сказал старшой.— Это Ксенька. Ихняя сноха... Такая отрава!..

В окошко хаты ломилось утреннее солнце. Шаповалов завтракал: ел пшенную кашу, запивая молоком. А Ксеня сидела напротив и глядела на него.

— Счастье твое, что ты на меня угадал. Был бы тут свекор, он бы тебе прописал пижицу.

Шаповалов покосился на стенку. Там висел фотографический портрет: орел подхорунжий с усами торчком, с круглыми беспощадными глазами, и его супруга, точь-в-точь похожая на мужа, только без усов и медалей.

— А где они, Ксень?

— За солью уехали. Аж в Батайск... Ты кушай, кушай.

— А я думал, ты еще девка.

— Да я сама не знаю, девка или баба... Месяц только пожили, я и не поняла ничего... Его в Галиции убило.— Ксеня удивленно посмотрела на Шаповалова.— И чего я тебе все рассказываю? Ну кто ты мне?

— Никто,— признал Тимофей.

— Потому, небось, и рассказываю. Как прилетел, так улетишь, я и не вспомню никогда... Ты почему не ешь?

— Не хочется...

— Может, у тебя жар? — Она обошла стол и лбом прикоснулась ко лбу Тимофея, словно бы он был больной ребенок.— Горячий... Покажи руку.

Пока Ксеня рассматривала повязку и осторожно трогала ее около раны, Шаповалов, будто опираясь, положил здоровую руку ей на плечо, потом перебрался ладонью пониже.

— А ну, сними лапу! — велела Ксеня.— Ты ж говорил, много крови потерял! Хорошую потерял, а дурная-то вся осталась... Ты и в бане на меня пялился, думаешь, я не знаю?..

Где-то не очень далеко бухнуло орудие. Ходики испуганно замерли. Застрекотал пулемет, за ним другой, третий — словно кузнечики в поле.

— Опять воюют,— сказала Ксеня и привычно подтолкнула маятник часов.

— Угу... Это красные вернулись. Дождались все-таки подкрепления!

Тимофей выскочил из хаты, Ксеня за ним. С хутора бой был не виден, только слышен: степь в этих местах перекатывалась буграми, и за одним таким бугром пряталась станица. Оттуда доносились стрельба, взрывы, конское ржание.

— А теперь чего делать станешь? — с неожиданной враждебностью сказала Ксеня.— От красных хорониться?.. Так и будешь всю войну колобком кататься — я от дедушки ушел, я от бабушки ушел... Эх, Тима, Тима, заячья твоя душа!

Шаповалов не отвечал, напряженно вглядываясь в дорогу.

Из-за зеленого горба вынеслись всадники — человек двадцать. Над ними вилось упертое древком в стремя красное знамя.

— Иди, Тимофей, ховайся.

— Не пойду я никуда.

— Беги, беги, — забеспокоилась, даже как-то засуетилась Ксеня.— Не показывай ты мне свое геройство!.. Тимочка, ну шутила я... Они же тебя сразу к стенке!

Не слушая, Тимофей шагнул вперед и помахал рукой наезжавшим всадникам.

— Товарищ Шаповалов! — заорал передний и круто осадил коня.— Так ты живой, не мертвый?

От радости он закрутил коня волчком, выкликая восторженно.

— Ребяты! Ребяты!.. Ваш комэск нашелся! Командир ваш геройский тута!..

Помертвев от обиды и злости, Ксеня глядела, как спешиваются красные кавалеристы, как окружают они с шумом, с гамом, со смехом своего командира. Вот уже перекрещенные ремнями спины вовсе закрыли от нее Шаповалова...

А всадники все прибывали и прибывали. Подкатил черный лакированный фаэтон, в котором сидел богатырского роста военный во френче с накладными карманами, в малиновых галифе и в кубанке тоже с малиновым верхом. На одной ноге у него был сапог, а на другой, толсто забинтованной, резиновая калоша.

Ездовой помог начальству слезть на землю, бойцы расступились, и военный, опираясь на шашку в ножнах, похромал к Шаповалову. Это был тот самый генерал-полковник, в кабинете которого мы впервые увиделись с Тимофеем Петровичем. Но волосы ему еще не присолила седина и звание было у него еще не такое высокое.

— Что живой, это ты молодец! — громогласно сказал он Шаповалову. —А что с пулеметом остался, прикрыл отход эскадрона, так это просто герой!.. Но хочу одновременно упрекнуть: ты же все-таки комэск, не пулеметчик. А лег за пулемет и оставил эскадрон без командира. Это хорошо?

— Товарищ комполка! Считаю, что в сложившейся обстановке я действовал абсолютно правильно.

Комполка искренне огорчился.

— Ну вот... Опять ты, Шаповалов, споришь.

— Товарищ Гайдабура! — упрямо продолжал Шаповалов.— Я не спорю. Я доказываю... Эскадрон наш сабельный, с пулеметом «Льюис» знакомы только Хоменко и я. Мы с ним и остались прикрывать... Хоменко убило, а я вот... Здесь.

— Добре, добре,— махнул рукой Гайдабура.— Принимай свой эскадрон. Диспозиция у нас такая: стальная дивизия развивает успех, преследует Шкуро, а мы пойдем на Гуляй-Борисовку.

— Есть идти на Гуляй-Борисовку!

К Шаповалову уже подвели высокого серого коня.

— Я и справу вашу сберег,— похвастался ординарец.— Шашку, планшетку, бинокль...

Комэск погладил розовую лысинку на носу жеребца.

— Сингапур... Сингапур...

— По коням! — приказал Гайдабура. И трубачи, задрав к небу медные трубы, повторили команду на своем певучем языке.

Тимофей один не сел в седло. Ведя Сингапура в поводу, он пошел прощаться с Ксенией.

— Спасибо тебе, Ксеня... Спасибо тебе великое за все. И верь моим словам: я еще к тебе вернусь! Обязательно найду!..

— Кому ты нужен, змей проклятый! — выкрикнула Ксеня. До этой секунды она стояла в оцепенении и, наверное, еще стояла бы так, не заговори с ней Шаповалов.— Я к тебе с ясной душой, я себя не пожалела, а ты обманул, обхитрил, не доверился!..

— Обожди, Ксеня! — Шаповалов даже растерялся.— Зачем так? Я ведь не знал, за кого ты... Вижу, дом богатый, казачий...

Полк между тем уже двинулся в поход. Впереди всех ехал черный фаэтон с Гайдабурой, за ним штабные, за ними знамя, за знаменем оркестр, потом, колонной по три, эскадроны.

Кони почти что задевали круглыми боками Тимофея и Ксеню, а всадники весело косились на них.

— Не будет тебе добра! — задыхаясь, говорила Ксеня.— Не будет тебе счастья, раз ты такой человек! Первая пуля тебя накажет!

Она вдруг громко, по-деревенски, заплакала:

— И зачем ты только врезался в мое житье?.. Уезжай к дьяволу, пропади!

— Постой,— сказал Тимофей и вытер взмокший вдруг лоб.— Ты меня послушай... Давай лучше так: уедем вместе. А?

— Чего? — не поняла Ксеня.

— Я говорю, поезжай со мной. Иди за меня замуж.

— За тебя, урода? Да нипочем! Никогда! Я лучше в омут головою!..

Тут грянули трубы и литавры полкового оркестра, и разговор их стал не слышен...

«В 1918 году добровольно вступил в Красную Армию. В том же году женился»,— вывела рука Шаповалова и перевернула страницу.

Вдоль опушки леса ехал рысью всадник в зеленом френче и буденовке. Навстречу ему из-за купы деревьев выехали трое с золотыми блестками погон на плечах. Но всадник в буденовке не остановился, не повернул назад. Не сбавляя рыси, он шел на сближение с противником.

Когда до белых осталось шагов десять, всадник вынул из ножен шашку и бросил на землю. Золотопогонники подъехали совсем близко, заговорили с ним о чем-то.

В сильный бинокль видно было, что все четверо улыбаются. Один из белых перегнулся с седла, ухватил воткнувшуюся в землю шашку и вернул хозяину...

Шаповалов опустил бинокль. Находился Тимофей Петрович на НП, под стропилами ветряной мельницы. Вместе с ним там были еще два бойца — черноусые, в поношенных нерусских мундирах и алых гусарских шапочках пирожком, на которых странно выглядели красноармейские звезды.

— Сука... Ах, сука,— выругался Шаповалов, не разжимая зубов.— Ребята! Огонь по изменнику!..

— Как это, шишки-елки, ушел? — кричал на Шаповалова рыжий, рябой комбриг и стучал по столу тяжелым, как кувалда, кулаком.

— Товарищ комбриг...

— Под трибунал тебя за это, разгильдяй!

— Товарищ комбриг! У меня же в мозгах не умещалось. Начальник штаба бригады, заслуженный командир — и вдруг перебежал!

— Вдруг! А знаешь ты, что он, шишки-елки, бывший царский ротмистр?!

— Нет, не знаю,— уже озлясь, отвечал Шаповалов.— А вот вы, шишки-елки, знаете. Вы-то куда глядели?

— Молчать! — заорал комбриг. Но Шаповалов уже закусил удила:

— Я командир отдельного мадьярского дивизиона! И если у вас в бригаде...

— Да бросьте вы, товарищи,— вмешался очкастый, с бородкой, комиссар.— Бросьте вы мелочиться. Дивизион, бригада... Тут об армии разговор! О судьбе фронта!.. Надя, Максимов, а ну, погуляйте.

Когда машинистка и штабной писарь вышли, комиссар дивизии продолжал, понизив голос:

— Из штаба армии прибыл вчера секретный пакет... Оперативный план наступления. С этим пакетом он, мерзавец, и перебежал...

Отдельный мадьярский дивизион размещался в рыбацком поселке по берегу Камы. Дело шло к закату, и красные гусары отдыхали. Кто спал, кто чинил седло, кто курил трубку. У навеса, где хранили сети, человек двадцать собрались кружком и слушали скрипку. Играл на ней детина, такой огромный, что инструмент казался у него в руках детской скрипочкой-четвертушкой.

У самой воды на перевернутой плоскодонке сидели Шаповалов и трое мадьяр. А двое босоногих мальчишек, присев на корточки, глядели снизу вверх на усатые смуглые лица.

— Эти мореплаватели, они от белых приплыли,— объяснял Шаповалов.— Моя личная агентура... А вон ихний дредноут.

Неподалеку, носом на берегу, лежала черная от смолы лодка.

— Они привезли ценнейшие сведения: перебежчика нашего, господина Шумского, завтра отправят в Елабугу, в штаб генерала Шиллера...

— Ага. На пароходе «Бова Королевич»,— подтвердил один из мальчишек.

— Это верное сведение? — спросил самый усатый из мадьяр.

— Сведения очень надежные: от большевистского подполья,— сказал Шаповалов.— Товарищи, вы хотя и мадьяры, но за нашу революцию сражаетесь добровольно и беззаветно. С такими кавалеристами, как вы, я могу не бояться никакого риска... И вот у меня есть план. Как этого Шумского уничтожить, а еще лучше, захватить живым... Со мной пойдет Юра Веттер и его взвод...

Молодой мадьяр спокойно кивнул.

— ...А ты, товарищ Ардан, останешься здесь за командира.

— Скажи свой план,— попросил самый усатый.

— План очень хороший. Слушайте и запоминайте...

Ночь, серая и безлунная, уже кончалась. Вдоль опушки леса, той же дорогой, по которой уехал к белым перебежчик Шумский, двое крестьянских мальчишек гнали табун лошадей — голов тридцать. Мальчишки были те самые, что доставили Шаповалову весть от подпольщиков.

Впереди, возле знакомой купы деревьев маячил конный дозор. Когда табунок приблизился, оба дозорных — и их кони тоже — вскинули головы, отряхивая дремоту.

— Стой, кто идет!

— Дяинька, мы архиповские... Из ночного едем.

— Из ночного! — передразнил дозорный.— Ухи вам оборвать, сопливцам! Куда вас черт носил? Тут красные в двух верстах!

А его товарищ добавил с кровожадной веселостью:

— Они бы ваших кляч раз — и в котел! Махан варить!.. И вас, огольцы, туда же!.. А ну, рысью марш!

Лошади равнодушно трусили мимо дозорных.

— Вот тебе и клячи,— удивился первый дозорный.— Сытые, сволочи, рослые, хоть сейчас в строй!.. Богато живет Архиповка!..

В глубине бора сосны стояли тесно, касались друг дружки зелеными плечами. Осторожно ступая по палой хвое, пробирались между деревьев красные мадьяры.

Каждый нес на голове седло с подвязанными стременами; и шашки у всех тоже были подвязаны, чтоб не брякали на ходу. Первым в этой редкой цепочке шел Шаповалов. Он и увидел раньше всех огонек костра, желтеющий между стволами.

На лесной просеке сидел у тепла солдат. Его напарник лежал, укрывшись шинелью — спал. Шагах в двухстах по просеке горел еще один такой же костерчик. Секреты не проверяются, и потому солдатики пренебрегли уставом.

На полпути между кострами — там, где было всего темнее — мадьяры один за другим перебегали просеку и снова скрывались в чаще.

На лесной поляне, у трухлявой, как старый гриб, часовенки, было условленное место встречи. Мальчишки пригнали сюда табун еще затемно. А теперь и шаповаловские кавалеристы стали выходить по одному из густого сосняка.

Пока мадьяры седлали коней, выпрастывали из тряпок шашки и карабины, Шаповалов говорил Дьюле Веттеру:

— Юра, переведи ребятам... Отсюда до пристани меньше полверсты. От опушки идем полевым галопом. У дебаркадера спешиться и атаковать пароход в пешем строю... Предателя взять живым, ну, а не выйдет — ликвидировать... И, конечно, закидать гранатами машинное отделение. После этого по коням — и с боем прорываемся к своим!.. Все понял?

Веттер кивнул и стал переводить мадьярам.

А Шаповалов взял за чубы обоих мальчишек-разведчиков и легонько стукнул их лбами.

— Теперь чешите отсюда... И спасибо вам, золотые мои!.. Хотя нет. Ты золотой, а ты серебряный.

(Действительно, один из ребят был рыжий, а другой совсем белый — таких в деревне кличут «седой».)

Тимофей Петрович сел в седло и скомандовал:

— За мной, шагом!

Не трогаясь с места, мальчишки глядели, как скрываются за деревьями конские крупы, всадники в маленьких красных шапках.

...На самой опушке Шаповалов задержался. От пристани кавалеристов отделял теперь только кошенный луг, полого спускавшийся к воде. Хорошо были видны и пароходик и барка, которую предстояло буксировать «Бове Королевичу».

Над пароходной трубой покачивался кошачьим хвостом серый дым. Вился дымок и над баржой: у полевой кухоньки на палубе суетился кашевар. Дюжина солдат — конвойных слонялись кто где в ожидании завтрака.

Шаповалов поднял к глазам бинокль. Стало видно, что солдаты без оружия, что пушка на корме баржи зачехлена, что широкие, назначенные для груза сходни никем не охраняются.

А на палубе пароходика Тимофей Петрович увидел того, за кем приехал.

— Вот он. Воздухом дышит, подлец,— сказал Шаповалов.

Словно услышав эти слова, перебежчик повернулся и ушел в каюту.

Шаповалов прижал подбородок к груди, набычился. Он напряженно думал.

— Пора начинать,— поторопил его Веттер. Позади фыркали в нетерпении кони, скрипели седлами всадники.

— План меняется,— сказал наконец Шаповалов.— Смотри, Юра, какие сходни широкие... Приказываю: у пристани не спешиваться, пароход и баржу атаковать в конном строю. В конном!.. Переводи, Юра...

...В рубке «Бовы Королевича» капитан пришивал к кителю золотую пуговицу.

Тяжело задумавшись, сидел в своей каюте предатель Шумский.

На палубе баржи конвойные выстроились в очередь за кулешом.

И вдруг этот ранний, спокойный час раскололся треском выстрелов, рассыпался по дебаркадеру барабанной дробью копыт. Как молния, как гром с ясного неба, обрушилась на пристань кавалерийская атака.

Два матроса кинулись убирать сходни. Куда там! Дьюла Веттер полоснул одного шашкой, сбил конской грудью другого и влетел по трапу на палубу парохода...

А на барже было уже полно конников. Мадьяры врывались туда по сходням, перемахивали прямо с причала через узкую полоску воды. Солдаты, ошалев от ужаса, от непонятности происходящего, метались по палубе, прыгали в воду, ища спасения от свирепых шашек...

Перебежчик торопливо надевал свой френч, когда в каюту ввалился верзила мадьяр, тот самый, что играл вчера на скрипочке.

— Товарищ!..— начал было Шумский и больше ничего не успел сказать. Великан хватил его по виску своим пудовым кулаком...

— Отставить гранаты! Машинное не взрывать! — орал Шаповалов. Подняв коня на дыбы, он крутился на тесном пятачке пароходной кормы.— Машинное не взрывать! Руби причалы!

Двое кавалеристов, свесившись с седел, кромсали шашками причальные канаты...

Рукоятью нагайки Дьюла Веттер разбил стекло капитанской рубки.

— Слушай меня! — заорал он обомлевшему капитану.— Поверни пароход! Будем сходить к нашим!..

...Вертелись, завихряя воду, пароходные колеса. «Бова Королевич» отходил от берега, волоча за собой баржу.

А к пристани уже бежали от города солдаты, паля на бегу из винтовок, скакали белые кавалеристы.

Красные положили коней на палубу баржи, а сами растянулись на досках. Трое мадьяр расчехляли на корме пушку...

На пароходе тем временем Шаповалов отчитывал верзилу мадьяра:

— Товарищ Шикабони, что же ты наделал?.. Ты ж его убил...

— Я только рукой,— оправдывался Шикабони.— Рукой не можно убить...

Оставляя на воде белую дугу, «Бова Коро-

левич» выходил на фарватер; к беспорядочной ружейной стрельбе с берега теперь присоединился пулемет. В ответ с баржи ударила картечью пушка.

Пароходик, дрожа от натуги, все дальше утягивал переполненную лошадьми и людьми, похожую чем-то на Ноев ковчег, баржу. Утягивал вниз по реке, туда, где были позиции красных.

— Вот за это, шишки-елки, ты уж точно пойдешь под трибунал! — орал на Шаповалова рыжий комбриг. Тимофей стоял посреди комнаты. Лицо его было серым от злобы и усталости.

Сбоку в кресле сидел предатель Шумский, прижимая к виску смоченный в воде платок.

— Болит, Андрей Глебович? — виновато спросил комиссар.

— Раскалывается.

А комбриг продолжал шуметь:

— Ну кто тебя просил соваться? Кто?

— Сами виноваты,— угрюмо отвечал Шаповалов.— Зачем комедию ломали: ах, ушел, ах, упустили!..

— А тебе не положено было знать! Головотяп ты!

С улицы донесся автомобильный рокот и скрип тормозов. Через секунду в комнату вошли трое военных в ловко пригнанных командирских шинелях. У переднего на груди был орден в шелковой розетке, а на боку серебряная шашка.

— Вот, товарищ начдив! Этот! — показал ему на Шаповалова комбриг. Но начдив, не глянув на Тимофея, подошел к Шумскому, поздоровался за руку.

— Живы, Андрей Глебович?

— Кажется, да.

— Успели что-нибудь? Хоть папку им отдали?

Шумский покачал головой и сморщился от боли.

— Папка тоже была на пароходе.

Тогда начдив повернулся к Шаповалову. Люди простые и открытые смотрят собеседнику в глаза; робкие или неверные глядят вниз. А начдив Шведов всегда смотрел в какую-то точку над головой собеседника и от этого казался надменным, высокомерным. Впрочем, не только казался. Он таким и был.

— Штаб фронта неделю готовит материалы для дезинформации врага. Перебрасывает с ними надежнейшего работника, а вы... Воистину, усердие не по разуму.

— Да кто тебе дал право самоуправничать? — рявкнул на Шаповалова один из приехавших с начдивом. Тимофей тихо и упрямо ответил:

— Считаю, что действовал правильно. Да, шел на риск... Но риск этот был бы оправдан.— Он с ненавистью поглядел на лжеперебежчика.— Если б, конечно, не тот факт, что... Но все равно, я сделал вклад в теорию. Кавалерия атакует речной флот и побеждает!..

— Слушать ваш бред я не намерен,— оборвал его Шведов.— А этот день вы у меня запомните надолго. Кругом марш!..

В поселке, где квартировал мадьярский дивизион, было шумно и весело. Усевшись в кружок, бойцы пели песню о цыганском коне. Шикабони аккомпанировал на скрипке, а кто-то подсвистывал на окарине.

В другом кружке Дьюла Веттер рубил воздух прутиком, устрашающе таращил глаза, это он, конечно, докладывал товарищам о ночной операции.

Шаповалов не мог — просто не мог — пройти между бойцами, опять услышать похвалы, поздравления. Вжав голову в плечи, командир дивизиона юркнул за сарай и под прикрытием растянутых для просушки сетей добрался до своей квартиры.

На завалинке сидел ординарец, курил табачок.

— Тимофей Петрович! — обрадовался он.— Ну как? Похвалили?

— Угу.

— Во... А я вам гостинчик припас. Из городу привез!

Не интересуясь никакими гостинцами, Шаповалов пошел в комнату. Едва он переступил порог, как чьи-то руки крепко обняли его сзади. Счастливый голос закричал:

— Ага! Попался, который кусался!

Ксеня, наверное, долго-долго дожидалась, спрятавшись за дверь, и вот дождалась.

— Тима ты, Тимочка. Тимошенька... Счастьице ты мое!

Растерянно улыбаясь, Шаповалов целовал, что попадалось под губы: глаза, волосы, рот... Потом перевел дыхание и спросил:

— Ты откуда взялась?

— Меня твой Карпов с города привез.

— Ну да, он сказал... А я и не понял.

Ксеня прижалась к нему покрепче.

— Тим, а у тебя и предчувствия такого не было, что я приеду?

— Вообще-то нет,— признался Тимофей и поцеловал ей ладошки.

— Эх ты... А я всегда про тебя знаю. Все про тебя чувствую... Хоть за тыщу верст.

— Хорошо, что приехала. У меня, знаешь, неприятности...

— Погоди! — прервала Ксеня.— Я тебе что покажу!

Она выбежала в сенцы, а Шаповалов сел на лавку, подпер щеку кулаком и сразу вернулся в сегодняшнее утро, полное обид и огорчений...

— Тима, ну Тима! Гляди! — На голове у Ксени красовался пышный двойной венок.— Вот, занялась детством... Хорошо мне?

— Очень,— растерянно подтвердил Шаповалов.

— А теперь ты надень. Я погляжу.

— Да брось ты, Ксень. Не сходи с ума...

— Надень!.. На минуточку. Что тебе, жалко?

И она попыталась нахлобучить венок на голову мужа. Он отвел ее руку, да так резко, что венок порвался, цветочное хитросплетение рассыпалось.

— Зачем ты? — спросила Ксеня дрогнувшим голосом.— Я на луг ходила, собирала...

— Ну, извини... Просто у меня настроение плохое. Я ж тебе говорил — на работе неприятности.

Ксеня грустно улыбнулась.

— Если бы ты, Тимочка, любил, как я люблю — сразу бы забыл про все неприятности... Видно, зря я приехала.

— Ведь ты знаешь, как я к тебе. И никто мне больше не нужен... Почему же каждый раз — начнем за здравие, кончим за упокой?

— Почему? — вскинулась Ксеня. Глаза у нее уже блестели от приближающихся слез.— Это ты ответь, почему! Я на три дня сюда, а ты сидишь, как чужой... Эх, не было у меня доли и теперь нету!

— Ксеня!..

Но она продолжала говорить свое:

— А ведь начиналось, как в книжке, как в красивой песне. На коня посадил, увез... А для чего? Для чего я тебе жизнь спасала?

И, повалившись ничком на постель, Ксеня заплакала — беззвучно, только лопатки ходуном ходили под кофтой.

Тимофей вздохнул, присел на краешек кровати и стал привычно ждать, пока слезы кончатся.

Обшарпанный «Роллс-Ройс» начдива Шведова выехал за околицу деревни. Шведов сидел рядом с шофером, двое его спутников и Шумский — сзади.

— Ясно одно,— говорил начдив.— Легенду разрушать нельзя. Андрея Глебовича мы отошлем на другой фронт, а здесь объявим, что он расстрелян за измену.

— А с Шаповаловым что делать будем? — спросил один из военных. Шумский усмехнулся — первый раз за все время:

— Шаповалова придется как-то наградить. А то ведь пойдут разговоры.

— Часы ему дадим,— кивнул начдив.— Или именное оружие.

«За боевые действия на Восточном фронте награжден именным оружием...»

И опять перевернулась страничка автобиографии.

Возле колонн Большого театра горели в темноте костры. Черная очередь медленно и бесшумно двигалась вдоль сугробов. Молчали все — и люди в очереди, и те, что грелись у костров. Только снег скрипел и долетала издалека печальная музыка.

Впереди Шаповалова был старик в бобровой шапке и матовых от мороза очках, сза-

ди — женщина с закутанным в пуховый платок мальчиком на руках. Женщина все время дышала в лицо сынишке, чтоб хоть немножко согреть.

У Шаповалова на крыльях буденовки, на щеках, на ресницах намерз иней. И у всех кругом тоже был иней на ресницах — будто застывшие слезы.

Очередь продвинулась немного. Старик в очках, Шаповалов и женщина с ребенком оказались теперь прямо под большим портретом Ленина. Этот портрет висел на стене дома, обрамленный еловыми лапами, перевитый красными и черными лентами...

«В партию вступил в январе 1924 года»,— написал Шаповалов в автобиографии.

С тихим звоном брили луговину косы-литовки. Трава послушно ложилась наземь.

Косили красноармейцы — молодые, загорелые, без гимнастерок, в белых бязевых рубахах.

На краю табора сложены были кавалерийские седла, шашки, составлены пирамидками карабины. Имущество это — а заодно и коней, которые паслись, погромыхивая путами, ближе к леску,— охранял караульный. Неподалеку стояла с грабельками на плече крестьянская девочка лет десяти и глядела на караульного круглыми внимательными глазами.

Боец подмигнул ей, улыбнулся, но ответной улыбки не получил. Тогда он сорвал две ковылинки, зажал между носом и верхней губой, так что получились длинные зеленые усы, и пошевелил этими усами. Но девочка продолжала смотреть на него серьезно и строго, как Царевна Несмеяна.

Комполка Шаповалов с неодобрением следил за действиями караульного, но вмешиваться не стал. Он сидел в тенечке возле балагана — травяного шалаша,— беседуя с председателем сельхозкоммуны.

Председатель, похожий на бурята усатый дядька, взял из свежей кошенины пук травы и спросил:

— Петрович, это что такое?

— Ну, трава.

— Сам знаю, что трава. Ты скажи, какая!.. Не знаешь.— Он принялся разбирать зеленый клок по травинкам.— Вот это ковыль... Это метельник... Это мак затесался... А вот это острец.

— В вашем деле я ни бум-бум,— невежливо перебил Шаповалов.— Ты лучше объясни: вот мы косим для тебя. А для себя где косить будем?

Председатель поежился, подергал свой наборный казачий пояс.

— Это надо подумавши. Это надо, чтоб коммуна решила.

— Ты председатель, тебе и решать. Давай мне покос у сухого колка, и весь разговор!

Председатель досадливо крякнул:

— Ишь ты как! В нашем деле ни бум-бум, а покос норовишь забрать самый сладкий. Там травища во — по стремя!

— Не коммунар ты, а натуральный кулак,— сердито сказал Шаповалов.— Я тебе взвод прислал, а надо, так и эскадрон дам! Мы вам и сеем и убираем, кино привозили, Пат и Паташон... Лектор-марксист приезжал из Читы, мы его первым делом к вам. А от вас — ну никакой взаимности!

— Обожди, Петрович! Я тебе на это отвечу полновесными словами!..

Но ответить председатель не успел. Его прервал протяжный и быстро приближающийся крик. К балагану бежал, волоча за собой пастуший кнут, худой головастый мальчишка. Он бежал что было сил и кричал, плакал, не переставая.

Почуяв беду, Шаповалов и председатель разом вскочили на ноги.

— Угнали!.. Банда! — выкрикивал пастушонок. Лицо его было разбито в кровь, под носом хлюпали красные сопли.

— Боевая тревога! — загремел Шаповалов. Бойцы побросали косы, кинулись к седлам и оружию.

А председатель тряс мальчишку за плечи:

— Не ори! Говори толком! Коров угнали? Овец?

Шаповалов отпихнул председателя и сам вцепился в пастушонка:

— Кто угнал, зареченские?

— Ага. Дядю Митю прострелили,— кивнул мальчишка.

Тимофей Петрович отпустил пастушка и повернулся к председателю. Тот, зажав ладонями щеки и зажмурившись, раскачивался из стороны в сторону, как старуха над покойником.

— Давай без паники, товарищ Седов! Стадо они, конечно, погнали к броду. Вполне можем успеть.

Кавалеристы, уже в гимнастерках и при оружии, кончали седловку, затягивали подпруги. Кто пошустрей, успел даже сесть в седло.

Прыгнул в седло и караульный — тот самый, что развлекал малышку Несмеяну. Прыгнул, послал коня вперед и чуть не свалился: забыл, оказывается, развязать путы. Соскочив на землю, он распутал коня и самым последним занял место в строю.

— Товарищ комполка, взвод построен! — доложил взводный.

— Товарищи бойцы! — сказал Шаповалов. Он уже был в седле.— Белобандиты снова нарушили границу. Перешли реку и угнали коммунарское стадо. Ударили крестьянина под самое сердце!.. Наш красноармейский и пролетарский долг — выбить бандитов с советской земли и обязательно вернуть скотину коммунарам... Помнить всем: на середине реки преследование прекращается! Ни в коем случае не нарушать государственную границу!.. За мной рысью марш!

В туче тяжелой пыли бежали пестрые овцы-монголки, трусили волы и коровы. Звякали медные ботала, блеяние мешалось с мычанием. Бандиты напирали на скотину лошадьми, орали в двадцать охрипших глоток, крестили нагайками, торопя к реке.

Косматые их лошаденки сами были, как бандитки: взвизгивали, прижимая уши, брыкались и кусали коров за круглые бока.

Всадники все были в казачьих фуражках, но одеты по-разному — кто в старорежимной гимнастерке с погонами, кто в косоворотке из белой дрели. Вооружение у всех было одинаковое: шашки и японские карабины Арисака.

До реки, разделявшей Россию и Манчжурию, оставалось всего саженей сто, когда на дороге показалось второе облако пыли — погоня.

Впереди взвода скакал Шаповалов, за ним цепочка бойцов, а за бойцами — добровольцы коммунары на крестьянских лошадях. Некоторые были с дробовиками и берданками, но большинство с топорами. Ехал среди других и председатель коммуны, вооруженный вилами — наверное, подхватил на сенокосе.

Расстояние между бандитами и шаповаловским отрядом становилось все меньше. Вот цепочка краноармейцев рассыпалась лавой. Вот зажглись на солнце изготовленные к бою красноармейские шашки.

Бандиты не собирались принимать бой. Бросив стадо, они пустились наутек к броду. Шаповаловские конники настигли их у самой реки, на уходящей в воду песчаной отмели.

Тимофей Петрович первый из всех вступил в бой: рубанул шашкой по шашке молодого рыжеусого бандита. А через миг и справа и слева уже клацали клинки, ржали, спотыкаясь, кони.

Чужих было меньше, чем наших, да и выучки им не хватало. Рубясь, они отступали — и теперь уже схватка шла в воде. Толкли реку конские копыта, хрустели камыши.

Шаповалов встал на стременах, замахнулся будто справа — но в воздухе перевел шашку к левому плечу. И бандит, срубленный хитрым ударом, упал с седла в мутную вспененную воду.

— Петрович!!!

Шаповалов обернулся на этот отчаянный крик и увидел здоровенного казачину, который наезжал на него сбоку. Тимофей Петрович успел крутануть коня и ударил бандита в грудь концом шашки, тычком. А председатель — это он предупредил Шаповалова криком — смаху всадил в шатнувшегося назад казака вилы...

На чужой стороне видны были дома под шатровыми крышами, белая церквушка с золотым крестом — зареченский поселок. Жители его — казаки, ушедшие в Манчжурию

от Советской власти,— все высыпали на берег, смотрели на сечу, кричали что-то, подбадривая своих...

А на нашем берегу коммунары собирали распуганное стадо. Молодая бабенка обнимала за шею телочку, гладила и целовала курчавый лоб. Ребятишки подбегали к самой воде, свистели, грозили чужому берегу кулаками...

Схватка тем временем переместилась к самой середине реки. Один из бойцов — тот, что был караульным на сенокосе — почти в упор свалил бандита выстрелом из карабина. И в ту же секунду другой бандит — черноусый, чубатый — зацепил его арканом, петлей на длинной палке. Боец выронил карабин, вцепился обеими руками в сжимавшую горло волосяную веревку...

Преследуя уходящего к манчжурскому берегу казака, Шаповалов старался, но никак не мог достать его шашкой. И вдруг увидел у самого своего стремени полосатый бакен. Такие же бакены уходили цепочкой направо и налево: они отмечали середину реки — государственную границу. Тимофей Петрович осадил коня.

— Стой! — скомандовал он хриплым от усталости голосом.— Границу не нарушать, прекратить огонь!

В погоне за отступающими бандитами кое-кто из красноармейцев уже пересек линию бакенов. Подчиняясь команде, бойцы круто повернули назад. К Тимофею Петровичу, расплескивая конем воду, подъехал взводный:

— Товарищ комполка! Они Королькова увезли!

— Как так?

— Подцепили арканом и оглоушили.

Бандиты уже выезжали на свой берег. У одного поперек седла тюком лежал пленник.

— Ах, заразы,— ругнулся Шаповалов.— И я ведь видел, что везут! Думал, ихний раненый.

— Какая будет команда, товарищ комполка? — с надеждой спросил взводный.

Шаповалов сердито буркнул:

— Отходить. Сейчас они начнут нас поливать... Отход!

Действительно, бандиты спешились, залегли на берегу и тут же открыли огонь по нашим. Рассредотачиваясь на ходу, шаповаловские кавалеристы поскакали к своему берегу.

Корольков — захваченный в плен красноармеец — лежал, закрыв глаза, на половичке посреди горницы в богатом казачьем доме.

Была здесь и кровать с золотыми шишечками, и иконы, и даже портрет государя-императора Николая Александровича.

На лавке у стены сидел черноусый, чубатый бандит — тот, который заарканил Королькова — и с ним еще трое. А в сторонке, на венском стуле восседал капитан Чен — в мундире, в бриджах, с широкой китайской саблей между коленями.

— Ну, будя! Будя придуряться-то! — почти добродушно говорил пленнику чубатый.— Открывай зенки, я ведь вижу: ты давно очнулся...

Красноармеец не двигался. Чубатый встал, сильно ткнул его носком сапога под ребра. Охнув, пленный открыл глаза и встал.

— Ну, вот... А то притворился, как жук,— бандит придвинул табуретку.— Садись. Будем с тебя сымать допрос по всей форме... Фамилия?

— Иванов,— помолчав, ответил пленный.

— А кто у вас командир полка?

— Иванов.

— Так,— сказал чубатый и подергал себя за вороной ус.— А бригадой кто командует?

— Иванов.

Другой бандит, с желтой, как веник, бородой, встал с лавки и двинул пленника в ухо. Тот полетел на пол вместе с табуреткой.

— Это я шутя,— объяснил бородач.— А врежу от души и перепонка в ушке лопнет.

— Не надо,— сказал капитан Чен.— Это могло быти. Иванов такая многая фамилия.

— Да брешет он! — вмешался молчавший раньше казак.— Комполка у них Шаповалов. Командир бригады Гайдабура!.. Это нам не секрет.

— Я вижу с ним разговор длинный. Заварзин, займись! — велел чубатый и крикнул: — Маманя!

В дверь заглянула казачка лет шестидесяти.

— Маманя, постелите на пол рогожку. А то кровью замараем.

Чубатый встал, пошел к выходу. Прочие двинулись за ним. В горнице остались только пленник и желтобородый Заварзин.

Капитан Чен, чубатый и остальные двое казаков вышли за ворота и остановились закурить. Капитан угостил всех шанхайскими папиросами без мундштука — сигаретками.

Совсем рядом была церковь; за ней река, где недавно шел бой. Из дома доносились тупые удары, будто там бутылкой отбивали говядину для битков. Потом раздался короткий сиплый вскрик.

— Не надо убивать! — встревожился капитан Чен.

Половинка ворот распахнулась, и на улицу вышел, скрючившись, притиснув ладони к животу, бородач Заварзин.

— Ногой... Ногой меня...— еле выдохнул он.

— Иди, Башкирцев, подсоби,— приказал чубатый.

Затянувшись напоследок сигареткой, Башкирцев пошел в дом. Заварзин за ним.

— Это здесь он брыкается,— весело сказал чубатый.— А свезем к Семенову в контрразведку, там ему расскажут, почем сотня гребешков.

— Семенову не надо,— покачал головой капитан.— Я его увозу генералу Вану.

К ограде церкви были привязаны четыре коня. Рядом три манчжура — не то солдаты, не то хунхузы — сидели на корточках, положив винтовки поперек колен. Капитан повернулся к ним, сказал что-то по-китайски.

— Господин капитан, дозвольте! — заволновался чубатый.— Мы в подчинении у атамана Семенова, а не у вашего генерала. За большевичка этого заплатили своей казачьей кровью...

— Увозу генералу Вану! — упрямо повторил капитан.— Вы ходили за реку грабить коров!..

Чубатый сверкнул глазами.

— Грабить?!.. Нет, не грабить, ваше нерусское благородие! Мы за своим ходили!.. Это нас комиссары ограбили. И дома и скотина — все наше там осталось! — Он ткнул пальцем в чужой, советский берег и осекся.— Погоди... Чего это там?

Там, на той стороне реки, суетились красноармейцы, бились кони в артиллерийских упряжках. Шестерки лошадей выкатывали на позицию пушки. Бойцы торопливо окапывали их, подвозили зарядные ящики. Две батареи уставились жерлами на зареченский поселок.

А от берега отвалила лодка. В ней сидел один человек, он греб прямо к манчжурскому берегу.

Забыв про капитана Чена и про свой спор с ним, чубатый бандит напряженно всматривался в гребца — и вдруг узнал его.

— Мать честная, курица лесная! Вот это дела!..

На веслах сидел Тимофей Петрович Шаповалов. Когда днище увязло в прибрежном иле, он выскочил, чуть не набрав в сапоги воды, и неторопливо стал вытаскивать нос лодчонки на берег.

У церкви уже собралась порядочная толпа. Сгрудившись вокруг чубатого — судя по всему, он был тут старшой — зареченские переводили глаза с Шаповалова на выстроившиеся за рекой пушки.

Расправив плечи, Тимофей Петрович обычной своей уверенной походкой двинулся навстречу толпе.

— Кончить его, гада? — спросил Заварзин не очень уверенно. Он уже был тут, с винтовкой в руках.

— Погоди,— сказал чубатый.— Успеем.

Повысив голос, он повторил для всех:

— Ребяты, не стрелять!..

Подойдя к толпе вплотную, Тимофей Петрович объявил:

— Я командир Красной Армии Шаповалов. Во время разбойничьего налета на советскую территорию вами был захвачен мой

боец Корольков Ефим Степанович. Требую освободить его немедленно. Сейчас же. Сию минуту.

Один миг над толпой висело молчание — и обрушилось гомоном, криками.

— Ты еще требовать будешь, иуда комиссарская! — заорал чубатый.

— Бей его! — кричали кругом.— Чего стоите, казачки?.. Дави его, как змеюку!..

Маленький носатый казак подскочил к Шаповалову и, тряся кулаками перед его лицом, выкликал сумасшедшим голосом:

— Земли родной лишили!.. Всякой жизни лишили!.. Теперича сюда командовать пришел?!.. Ну, всё! Тут и твоей жизни конец!.. Амба, отвоевался!..

Какой-то мальчишка, подкравшись сзади, сшиб с Шаповалова фуражку, кто-то рванул за воротник — хотел содрать петлицу со шпалами.

И вдруг, притихнув, толпа раздалась: с голой шашкой в руке к Шаповалову шел сгорбленный, заросший белой бородой старик в ветхом батарейском мундире.

— Дай дорогу,— сказал он чубатому.— Я его, антихриста, своей рукой. За сыновей моих, за Коську и за Федора...

Не глядя на старика, Шаповалов сказал зычно, чтоб его услышали:

— Если убьете — через пятнадцать минут артиллерия откроет огонь по вашему поселку!

Чубатый осторожно придержал старика за плечи.

— Погодите, дедуня.

И сразу несколько казаков загородили путь деду, оттеснили его от Шаповалова.

— А убивать тебя мы, может быть, не будем,— сказал Тимофею Петровичу чубатый.— Может, мы тебя в плен возьмем. Во как вышло: на живца щуку поймали!

Говорил он бодро, а сам постреливал беспокойным глазом на советский берег с пушками.

— Приказ остается в силе,— равнодушно ответил Шаповалов.— Если через пятнадцать минут я не ворочусь, батареи открывают огонь.

— А с тобой что будет? — выкрикнул кто-то из толпы.

— Что с вами будет, то и со мной.— И Шаповалов сорвался, заговорил горячей, чем хотелось.— Подохну, но хоть буду знать: конец вашему бандитскому гнезду! За все заплатите, недобитки семеновские — за контрабанду, за налеты, за шпионов, которых туда-сюда возили...

Он топнул ногой в землю.

— Через час тут головешки живой не останется! Кирпича целого!

Толпа тихо загудела:

— Брешет он!.. Не насмелится!

— Ну да, не насмелится... Этот волчара на все способный!

Чубатый отер пот с побледневшего лица.

— Вот ты чем грозишься... Сами кричите: Советская власть честная, справедливая. А надумали всех нас побить — с бабами, с детишками.

— Женщины и дети пускай срочно уходят. Для того и дано было пятнадцать минут.— Шаповалов достал карманные часы, поглядел и спрятал обратно.— Теперь осталось двенадцать.

В толпе кто-то охнул, кое-кто побежал к своим дворам.

К чубатому подошел капитан Чен со своими солдатами.

— Я его увозу генералу Вану,— показал он на Шаповалова.— Вы тоже скоро-скоро уходите.

— Нет, кум, так не пойдет,— чубатый вытащил из-за пояса шаровар «Смит-Вессон».— Твоего тут ничего нету, а у нас дома, скотина — все горбом нажитое! И все, значит, пропадай?

Солдаты Чена взяли винтовки наперевес, казаки загалдели, тут и там лязгнули затворы. Только Шаповалов стоял неподвижно, вроде бы безучастный к происходящему.

И в это самое время дрогнула почва под ногами, раздался тяжелый долгий грохот — звук пушечного выстрела, слившийся с разрывом снаряда. На огородах, поднимавшихся от реки к поселку, взлетели в воздух комья земли, зеленая ботва.

— Это выстрел предупредительный,— громко объявил Шаповалов.— Ровно через десять минут начнется артогонь.

Наступило молчание. Капитан Чен скомандовал что-то своим солдатам по-китайски, и все четверо рысцой побежали к церковной ограде отвязывать лошадей.

— Эх, некуда нам деваться. Все наши корни тута... Твое счастье, забирай своего,— вздохнул чубатый.— Он кто тебе, сродственник?

Первый раз за все время Шаповалов хмуро усмехнулся:

— Угу... У меня этих родственничков полная казарма. Шесть котлов каши в обед съедают.

Лодка снова плыла через реку. Шаповалов греб, а Корольков — с лицом фиолетово-красным, как мороженое мясо, лежал на дне. Один его глаз запух совсем, а второй с тревогой смотрел на Шаповалова.

— Товарищ комполка,— прохрипел он, еле двигая черными распухшими губами.— Я ведь им ничего... ничего не сказал.

— Оно и видно,— одобрительно сказал Шаповалов.

С каждым взмахом весел приближался наш берег. Бойцы стояли у самой воды, а некоторые в нетерпении забрели в реку по колено. Шаповалов привстал, помахал им рукой, и в ответ весь берег заорал «ура».

— Ты за это под суд пойдешь! Под военный трибунал!..

Комбриг Гайдабура сердито расхаживал из угла в угол. А Шаповалов стоял навытяжку посреди комнаты.

— Не мог я своего бойца оставить бандитам на растерзание.

— И потому сам решил действовать по-бандитски?

— Павел Максимович! Неужели ты веришь, что я бы стал стрелять по деревне? Да я на обе батареи выдал один снаряд. Один-единственный!.. И шарахнул по огороду... Я их на испуг брал. И правильно рассчитал, как видишь.

— Нет, неправильно,— сказал Гайдабура уже без крика.— Мне предложено уволить тебя из армии в запас. Наша задача не допускать пограничных инцидентов, а ты их сам затеваешь!

По лицу Гайдабуры Тимофей Петрович понял, что тот не стращает его, а говорит всерьез.

— Товарищ Гайдабура,— попросил Шаповалов севшим вдруг голосом.— Отдай меня под суд, разжалуй в рядовые, но из армии не гони!.. Без нее я умру, наверно...

Гайдабура еще раз прошелся по комнате, помолчал, потом сказал:

— Ладно. Была не была. Напишешь мне объяснительную... Производил учебные стрельбы, во время которых один снаряд лег на манчжурскую территорию, ввиду неопытности наводчика. Запомнил?.. Тебе за его неопытность неделю домашнего ареста, а что мне — не знаю. Но хорошего не жду... И еще одно. Должны были тебе присвоить очередное звание, а теперь дудки. Шиш тебе!..

«С 1925 по 1928 год служил в Туркестане, на Севере, на Дальнем Востоке...» — добавилась сухая запись в автобиографии.

Во дворе у Шаповаловых по-прежнему сушилось на веревках белье — будто его и не снимали все эти годы. Держа за руку семилетнего Павлика, Тимофей Петрович пробрался между хрусткими от мороза простынями.

Над знакомым полуподвальным окошком теперь имелась надпись, прямо по штукатурке: «Изделие карамели и леденцов здесь». Шаповалов прочитал, удивился и позвал неуверенно:

— Тоня!

Из открытой форточки послышалось:

— Ой! Ой! Братик приехал!

Слова были те же и голос был тот же — звонкий, девчачий.

А вот сама Тоня была уже другая — потяжелевшая и погрубевшая. Шаповалов сразу увидел это, как только вошел в комнату.

— Ну, ты молодец! — сказал он бодро.— Ничуть не изменилась!

— Ты тоже, Тима, не изменился нисколечко.

Оба они кривили душой, потому что очень любили друг друга. Тоня обняла брата, потом племянника — но не как полагается, а локтями, держа на отлете кисти рук.

— Мы массу варим леденцовую,— объяснила она.— Все руки сладкие... Тимочка, я ведь замуж вышла!..

...Тоня, в новенькой, еще с ярлыком, кофточке, смотрела на себя в зеркало.

— Спасибо тебе большое. Самый мой цвет.— Она осторожно сорвала ярлычок.— А у тебя как было три шпалы, так и есть? Больше не дают?

— Мирное время.

Шаповалов отошел к стене, где в одной рамке, как в коммунальной квартире, уживалась дюжина разных фотографий. Был здесь, конечно, и сам Тимофей Петрович — вместе с Ксеней и годовалым Павликом. И лохматый брат Михаил тоже был тут — в черной железнодорожной шинели.

— Мишка-то пишет? — спросил Шаповалов.

— Ничего нету... Он теперь на КВДЖ, машинистом. Я так волнуюсь! Там ведь конфликты эти... Тима, как думаешь, будем воевать с китайцами?

— Не знаю.

— А кто ж тогда знает? Ты военный.

— Я возьму отца на память. Можно?

— Каждый раз чего-нибудь тащишь. Бери, бери.

Шаповалов спрятал фотографию отца в планшет.

— Расскажи, как живешь-то,— попросила Тоня.

— Служу. Сейчас вот в Оренбурге.

— А Ксеня как? Хорошо живете?

— Хорошо.

— Хоть у тебя-то все хорошо,— вдруг всхлипнула Тоня.— Хоть за тебя я рада!..

...На кухне сынишка Шаповалова наблюдал за изделием леденцов и карамели. На двух примусах, в огромной эмалированной кастрюле, кипела, булькала желтая бурда. Подоконник был уставлен флаконами с эссенцией, банками с пищевой краской. А на цинковом столе остывала готовая продукция.

Жалкое это было производство, но все равно мальчик смотрел с восхищением. Сам хозяин — кривоногий, с печальными, как у у таксы, глазами — мешал в кастрюле и беседовал с гостем:

— Тебя как звать?

— Павел Шаповалов.

— А меня Серафим Иванович. Дядя Сима... Мы ведь с тобой теперь родня. Ты мне выходишь племянником... Возьми, детка, петушка...

Павлик застенчиво взял.

— Почему одного? Бери, сколь душа просит... Хоть три.

И дядя Сима дал мальчику еще одного петушка...

Утирая слезы, Тоня рассказывала брату:

— Ты поверишь, к нам теперь и не ходит никто... Он жадный...

«Жадный» Тоня произнесла тихо, стесняясь, как стесняются слова «вшивый».

— Весь двор смеется... Меня нэпманшей дразнят.

— А на кой ляд ты с ним живешь? Уж так любишь?

— Чего там любить-то? — фыркнула Тоня.

Шаповалов встал, раздраженно звеня шпорами, прошелся по комнате. Скрипнула дверь. Вытирая руки тряпкой, на пороге стоял Серафим Иванович. Мимо него протиснулся Павлик, подбежал к отцу и дал одного из своих двух петушков.

— Любит, любит папашеньку! — восхитился Серафим Иванович.— Вот, теперь можно познакомиться. Здравия желаем, товарищ командир!

Шаповалов неохотно пожал своему зятю руку. А тот подсел к столу и затараторил:

— Тимофей Петрович! Вы человек партейный, близкий ко всяким кругам... Хочу спросить. Вот вы ликвидируете нэп, душите, можно сказать, производителя...

— Кого?

— Производителя! У кого производство... Частника, по-вашему. Как, допустим, я.

— Понятно,— буркнул Шаповалов.— А то

у нас в кавалерии производитель— это совсем другое.

— Ну, изведете вы производителя,— продолжал зять про то, что наболело.— И останется один потребитель. А что он, извиняюсь, будет потреблять?..

— Пойдемте на кухню, покурим,— хмуро предложил Шаповалов. По дороге на кухню Серафим Иванович продолжал развивать свою идею:

— Возьмем петушки. В мировом масштабе — ерунда, а деткам это радость!

Шаповалов прикрыл дверь кухни и сказал:

— Вот что, друг. Собирай свои монатки и катись!.. Чтобы духу твоего здесь не было!

...В комнате Тоня накрывала на стол, а Павлик помогал: носил за ней тарелки, прижимая их к животу. Вошел Шаповалов.

— Павел! Поди погуляй. Побегай.

И когда мальчик послушно вышел, Тимофей Петрович сообщил:

— А я твоего производителя погнал...

— Да ты что? — так и села Тоня.

— Ничего. Наладил отсюда и все... Велел барахло собирать.

Нэпман на кухне погасил оба примуса, опустился на табуретку и заплакал. А из дверей на него смотрел удивленный и испуганный Павлик.

Тоня в комнате тоже плакала, сморкалась в платок.

— Какой-никакой, а был муж!..

— Да не нужен он тебе,— утешал Тимофей.— Ты красивая, веселая... Найдешь себе получше.

— Где найдешь? Тебе-то хорошо рассуждать. У тебя жизнь устроена, у тебя семья...

Шаповалов вздохнул.

— Семья-то семья.— Он не любил говорить о своих семейных делах, но сейчас надо было.— По правде сказать, у нас с Ксеней тоже не слава богу.

Как он и ожидал, Тоня сразу перестала плакать — даже слезы высохли.

— Ой, батюшки! А я-то рассчитывала, у вас мир да любовь.

— Какой там мир. Так, перемирие.

— Зачем же ты терпишь, Тимочка? — Тоня, не раздумывая, стала на сторону брата.

— Это вопрос серьезный. Она человек очень хороший —честный, принципиальный... И любит меня беспредельно. Но вот, не получается. Нервы, наверное... В общем, жизни нет.— Шаповалов мял в пальцах незажженную папиросу.— Я ей, конечно, обязан по гроб. Она ведь мне жизнь спасла.

— Вот тебе и на,— простодушно удивилась Тоня.— Жизнь спасла, а жизни нет!..

Рука Шаповалова написала на белом листе:

«Из близких родственников жива только сестра Антонина Петровна Шаповалова. Брат Михаил погиб в 1929 году, во время конфликта на КВЖД».

И страница перевернулась.

Кавалерист на огненно-рыжей кобыле перемахнул через триппельбар. И еще три всадника взяли это нелегкое препятствие.

...А вот они, один за другим, одолели «гроб». «Гроб» — это двойная преграда: кирпичная стенка, а за ней ров с водой.

Оставалось последнее препятствие, самое неприятное — козлы, на которых горели пучки соломы.

Конники и тут не подкачали. Удивительное это — и пугающее и радостное — зрелище: летящий по воздуху конь, а над ним привставший в стременах, тоже словно бы летящий всадник.

— Хорошие у тебя ребята! — сказал Шаповалову надежно сколоченный, почти квадратный командир с тремя шпалами на петлице. Они вдвоем наблюдали за учениями.

— Не у меня. Теперь уж у тебя,— буркнул Шаповалов.

...Конники Шаповалова рубили лозу. «Вжи! Вжи! Вжи!» — свистели шашки. Стремительный удар наискось перерубал лозину, отрубленная вершинка слетала вниз и втыкалась в песок, оставаясь стоять торчком.

— Хорошо! — опять похвалил крепыш — новый командир полка, как можно было по-

нять из их разговора. Он снял фуражку. Голова у него была брита наголо и блестела лиловатым блеском, как свежеочищенная луковица.— А под фуражку рубить они могут?

Кто-то из бойцов водрузил командирский головной убор на лозину, и хитрое упражнение (которое так и называется «рубка под фуражку») началось.

Первый конник на скаку срезал лозу под самым синим околышем — срезал так чисто, что фуражка, спланировав, снова наделась на укоротившуюся лозину.

Сверкнула шашка второго конника, и еще кусок лозы отлетел в сторону, а фуражка мягко опустилась на обрубок.

Третий боец рубанул по остатку прута у самого корня, и фуражка легла на станок, в котором крепится лоза.

Шаповалов удовлетворенно хмыкнул.

— Молодцы, молодцы,— одобрил новый комполка.— А кто из твоих джигитов может в две шашки рубить?

— Никто, товарищ Седых.

— И ты не умеешь? Ай-яй-яй! — насмешливо пожалел Седых.— Ну, придется вам показать.

...В станках по обе стороны дорожки торчали свежие прутья лозы. Выехал Седых — на гнедом дончаке, в каждой руке по шашке. Конь шел без поводьев, повинуясь голосу и коленям всадника.

Комполка перегнулся вправо, клинок описал в воздухе полный круг — и чисто срубленная лоза воткнулась в землю.

Седых перевесился влево, крутанулась в воздухе вторая шашка и срезала вторую лозу. Восхищенно загудели зрители.

А Седых, кончив рубку, отдал шашки ординарцу и подъехал к Шаповалову.

— Видал миндал?

— Видал,— без восторга ответил Тимофей Петрович.— Видал, когда еще пацаном был. У Чинизелли... А я ведь тебе не конный цирк — я тебе полк сдаю.

Седых вытер платком свою сизую макушку.

— Неприятный ты мужик, Шаповалов. Мне говорили, да я не верил...

Джим, подшкипер с английской шхуны,
Плавал двенадцать лет.
Знал моря, заливы, лагуны,
Старый и Новый свет!

Запевала выводил эту песню высоким-высоким, прямо-таки небесным тенором. А весь эскадрон грянул в сто двадцать глоток:

Есть Союз, Советская страна!
Всем примером служит она!..

Бывший шаповаловский полк возвращался с учений. Всякий раз для городка это был праздник. И мальчишки, и матери их, и отцы, и деды с бабками выбегали из домов — посмотреть и послушать.

Сегодняшним ребятишкам этого уже не увидеть. Жаль!.. До сих пор мы не забыли — и будем помнить всегда — крылатые буденовки, золотые трубы оркестра, веселые, уверенные, чуть-чуть даже заносчивые лица молодых кавалеристов и сияющие на солнце крючконосые рукояти их шашек... А лошади! Гнедые у первого эскадрона, разномастные у остальных. Челочки, белые звездочки на лбу, белые чулочки. Конские крупы тоже сияли на солнце — будто лакированные...

Шаповалов ехал конь о конь с новым комполка мимо уютных палисадников, мимо восхищенных мальчишек и девчонок, мимо командирских жен, которые улыбались мужьям с открытых веранд. А над всей этой приветливой улицей плыла песня:

Там в заливе, где море сине
И голубая даль —
Есть Союз, Советская страна,
Всем примером служит она!..

В комсоставской столовой устроен был прощальный ужин. Сдвинутые вместе столики вытянулись в один длинный стол.

— И вот сегодня мы провожаем его на учебу в академию. Превратится наш командир-комиссар в школяра, впадет, можно сказать, на время в детство,— говорил начальник артиллерии полка, красивый и самоуверенный брюнет.— Решая тактические задачи, будет он копаться в ящике с песком, как малое дитя... Я бы сказал, как кот Васька, но боюсь обидеть будущего академика...

За столом дружелюбно засмеялись. Тимофей Петрович слушал со снисходительной

улыбкой. Рядом сидела Ксеня — постаревшая на полтора десятка лет, но все равно красивая — в файдешиновом платье, с фигурным гребнем в волосах. Тост не интересовал ее: влюбленными глазами Ксеня смотрела на мужа, держа его руку в своей.

— Будет наш товарищ Шаповалов малевать цветными карандашиками, раскрашивать карты и схемы. Будет сидеть за партой, зубрить стратегию и штабное дело...

Новый комполка Седых слушал, одобрительно кивая головой: ему очень по душе было красноречие и остроумие оратора. А тот продолжал:

— Дорогой Тимофей Петрович! Все мы уверены: академию ты окончишь с присущим тебе блеском. Но вот на лошадке — на лошадке тебе уже не ездить. Будешь ты, как положено начальству, разъезжать в автомобиле, пугать гудками наших кавалерийских коней... Так смотри же, не забывай нас, скромных работяг, которые в академию не попали, которым служить и служить, как медным котелкам... В общем — за твои успехи!

Все выпили — понемножку. Выпивки, как водилось в те годы, было совсем мало: пиногри, кахетинское, шато-икем — некрепкие и недорогие вина.

Поскольку основные тосты были уже сказаны, молодежь стала выходить из-за стола — размяться, потанцевать. Патефон заиграл фокстрот «О, донна Клара».

— Хочешь, сейчас поцелую? При всех? — шепнула мужу Ксеня.

Тот усмехнулся, покачал головой:

— Лучше пойдем станцуем.

Танцевал Тимофей Петрович неплохо, но очень уж по-военному серьезно. А Ксеня отплясывала весело и с удовольствием.

Над столом между тем повис негромкий, приятный гомон.

— Они этому Ван-дер-Люббе посулили: подожжешь рейхстаг и езжай в свою Голландию. А потом — чик! И отрубили голову,— слышалось в одном месте. Рядом круглолицая миловидная женщина объясняла соседке:

— От оружия гимнастерки, шинели прямо на глазах протирались! Не наштопаешься!.. Я уверена, это наркому жена подсказала — отменить ношение...

И так во всю длину стола — говорили кто о чем:

— ...Седых тоже. Но Шаповалыча мы еще долго будем вспоминать!

— ...А воевать нам с панской Польшей! Я Пилсудского добре знаю!

Долговязый комвзвода уронил патефонную пластинку на пол и разбил вдребезги. Смущенно подкрутив ручку, он поставил другую пластинку — «У самовара я и моя Маша».

— Разрешите короткий тост! — поднялся за столом политрук в очках. Танцующие остановились, патефон, квакнув напоследок, умолк.

— За наших дорогих и любимых подруг, за наших жен! Колесят они, бедолаги, за нами по всему Союзу. Сегодня Тбилиси, завтра Чебоксары, послезавтра Кушка... В квартире все чужое, на всем инвентарные номерки... Только детишки свои. И надо из них вырастить, в такой цыганской жизни, хороших, достойных людей... Командирские жены и это могут, как могут они все на свете! За что и предлагаю выпить.

Все зааплодировали. Ксеня тихо спросила мужа:

— Ты слышал? Ты понял?

— Ему легко говорить,— неуклюже пошутил Шаповалов.— Он холостой.

Ксеня сердито высвободила руку, подбежала к политруку и расцеловала его, сконфуженного, в обе щеки.

Снова заиграл патефон: «Лэди, плэй юр мандолин». Долговязый комвзвода подкручивал ручку патефона и подпевал пластинке по-русски: «На далеком севере негритосы бегали...»

А за столом опять говорили про разное:

— ...не веришь, прочитай Фуллера «Действия танков в мировую войну».

— Танки мода! А кавалерия всегда была и всегда будет!..

— ...А какой у нас тыл — челюскинцы показали. Челюскинцы!

— ...Манчжоу-Го — это чирей! С Японией будем воевать!

— ...В журнале «Новый мир» печатают замечательный роман. Называется «Петр Первый». Ты читала?

На дальнем от Шаповалова конце стола усатый комвзвода, выложив на скатерти цепочку спичек, экзаменовал своего молодого соседа:

— Вот тебе эскадрон. Дана команда: «Первый взвод на водокачку углом вперед марш!» Как будешь действовать?..

Патефон играл теперь «О, эти черные глаза». Постучав ножом о тарелку, встал стриженный под бокс комэск.

— Тимофей Петрович! Вы были для нас замечательным командиром. Но — не обижайтесь, конечно,— я хочу спросить. Много ли у вас тут осталось друзей? Я имею в виду, в теплом смысле этого слова... По-моему, совсем никого.— Комэск говорил смущенно и решительно.— Раньше я молчал. Не потому, что боялся, а просто, чтоб не подумали: вот, мол, набивается в друзья... Но теперь, когда вы уезжаете, я вам желаю не только успехов, но и много близких друзей... Так замыкаться — это, по-моему, недостаток. Для большевика и командира.

— Правильно! — выкрикнула Ксеня, вскочила вдруг и побежала из комнаты. Стол негромко загудел. Спокойно сидел только Шаповалов. Обождав чуть-чуть, он встал.

— Здесь говорилось много лестных слов, за которые я благодарен. А тебя, товарищ Чебрец, я благодарю за откровенность... Этот свой недостаток я признаю, часто о нем думал, но не знаю, как изжить... Утешает меня только одно: если понимать слово «друг», как человек, который пойдет за меня на смерть и за которого я согласен идти на смерть, то друзей в таком смысле я оставляю здесь полтысячи. И куда бы я ни приехал, везде у меня будут такие друзья — покуда я служу в армии... За нашу Красную Армию я и предлагаю выпить этот тост.

— Это не я тебя, ты меня позоришь! — выкрикивала Ксеня.— Уже и чужие говорят: черствый, бессердечный!.. Все тебя поняли!

— Не кричи, я тебя прошу!

— Это ты не кричи! Павлика разбудишь!

— Опять, опять, опять... И опять на ровном месте! — Шаповалов ходил из угла в угол, раздраженно одергивая ремни портупеи.— Ведь последний же день!

— Ничего, потерпи... Теперь тебе хорошо будет: один, в Москве, без меня...

— Вот, вот,— вздохнул Тимофей Петрович.— Ведь знаю, почему ты бесишься.

— Да! Мог бы позаботиться! И поехали бы вместе.

— Куда?.. Погоди недельку. Дадут комнату, устроюсь.

— Я не барыня! Могла б эту недельку и на вокзале ночевать!

— И Павлик на вокзале?

— Ну конечно! Уже и Павлика вспомнил! — закричала Ксеня.

— Тише же! Разбудишь!

— Пускай! Пускай он тоже знает!.. Ты думаешь, мне Москва нужна? Театры? Кино?.. Мне ты нужен! А на быт я плевать хотела, я не мещанка!.. На, убедись!

Она рванула нитку бус на шее — и бусины заскакали по полу разноцветным драже. Потом схватила со стола сахарницу и швырнула об пол.

...За стенкой в широкой кровати спали муж и жена — соседи Тимофея Петровича. Оба враз открыли глаза, как по тревоге.

— Опять у Шаповаловых горшки бьют,— огорченно сказал муж.

...Ксеня беззвучно рыдала, уронив голову на стол. А Шаповалов стоял перед ней и говорил:

— Любовь... Это же красивое чувство. А у тебя оно выражается прямо-таки безобразно... Ну, не о таком ты мечтала муже. Но ведь ты говоришь, что любишь? Так примирись со мной, с таким, какой есть!

— Если б тебя ранили, контузили,— давясь слезами, сказала Ксеня.— Если б ты без рук, без ног лежал — я бы от тебя на шаг не отошла... Тогда бы ты поверил!

— Я и сейчас верю... Без рук, без ног — чтоб никуда не убежал. Чтобы только тебе

был нужен... А живой и здоровый я для тебя нехорош.

Он сел за стол напротив Ксени.

— Может быть, нам разъехаться? На время?.. Пожить отдельно, а?.. Пока я в академии?

Ксеня вскочила, уронив стул.

— Вот тебе чего надо?.. Я тебе жизнь спасла! Я тебе молодость отдала! А стара стала — так и вон с хаты?! — Она уже кричала во всю силу своего отчаяния.— Говори, кто у тебя есть? Где она?

— Ну что ты мелешь?! — не выдержав, рявкнул Шаповалов и тут же горько пожалел об этом. Дверь второй комнаты открылась. На пороге стоял в трусах и майке Павлик — угрюмый от сна и от обиды за родителей.

— Зачем кричишь на маму? Не смей! — сказал он с шаповаловским напором.

Сразу успокоившись, мать кинулась к нему.

— Пойдем, пойдем!.. Спи, золотко мое, спи...

И она увела Павлика спать, с торжеством посмотрев через плечо на мужа.

Шаповалов остался сидеть за столом, глядя на керосиновую лампу, вокруг которой метались в ошалении крохотные бесполезные твари. Время от времени какая-нибудь букашка самосжигалась над ламповым стеклом, но хоровод все равно продолжался.

Тимофей Петрович встал, надел фуражку, подбил ее ребром ладони, чтоб сидела по-уставному, и вышел из комнаты.

Лошади в полковой конюшне встрепенулись, насторожили уши.

Шаповалов шел вдоль денников, прислушиваясь к шороху сена в стойлах, к шумным вздохам. Конские морды тянулись к нему с корыстной любовью. Но у Шаповалова не было с собой ни сахару, ни даже хлебной корочки.

Около жеребца, чем-то похожего на покойного Сенегала, Тимофей Петрович остановился. Он провел пальцем вдоль белой стрелки на носу, погладил мягкие кратеры ноздрей, пышущие ему в ладонь горячим паром. Потом присел на рундук с овсом и закрыл глаза, чтобы лучше слышать приятный ему запах лошадей, сена, старой кожи, замоченного в кадках можжевельника...

На традиционной фотографии выпускники академии выглядывали каждый из своего кружочка, как из иллюминаторов большого корабля. Многие улыбались. Полковник Шаповалов был, как всегда, серьезен.

«В 1934 году поступил в Военную Академию им. М. В. Фрунзе и окончил ее в 1936 году»,— добавилась запись в биографии.

...Позарастали, попропадали,
Где мы с тобою цветики рвали!..

И теперь еще Тонин голос был молодым, а вот сама Тоня сильно изменилась — постарела и подурнела. Кроме нее в комнате была девочка лет десяти. Девочка подбирала «Стежки-дорожки» на обшарпанном баяне, а Тоня ей помогала. Баян по сравнению с девчушкой был огромен: над ним виднелось только худенькое глазастое личико, а внизу — тонкие, как макаронинки, ножки.

Распахнулась дверь. На пороге стоял Шаповалов.

— Ой! Ой! Братик приехал!..

Они обнялись, расцеловались.

— Какой загорелый! С курорта?

— Нет, из дальних краев.

— Из Испании? — понизив голос, спросила Тоня.

— Образованная!.. Из Афганистана... И к тебе буквально на пятнадцать минут, пока поезд стоит. Так что давай, рассказывай... Это, значит, Галочка?

— Она самая,— ответила Тоня.— Ты тогда Серафима прогнал, а через восемь месяцев Галочка родилась.

Шаповалов смутился: неприятно было, что Тоня ведет такие разговоры при дочери.

— Иди, Галочка, сюда,— подозвал он.— Я тебе шоколадку привез.

Он показал ей плитку «Дирижабля», но девочка не двинулась с места.

— Она у нас дикая... Новых людей боится... Беги, солнышко, разбуди папу.

Галочка спустила на пол баян и выскользнула из комнаты. А Тоня, отвечая на недоуменный взгляд брата, виновато сказала:

— Вот, Тимочка... Опять я мужняя жена.

— А чего это он спит? В ночную смену ходит?

Тоня только рукой махнула. Из другой комнаты появился здоровенный мужик в измятых белых штанах и трикотажной сетке. Зевая и улыбаясь, он протянул Шаповалову руку:

— Петя, Петюня, Петр Михайлович... Здравствуй, Тимофей Петрович, здравствуй, родной! — Тут зять полез целоваться, но не достал, потому что шурин отступил на полшага. Тогда, чтоб не пропадал замах, Петя-Петюня облапил жену и сладко чмокнул в щеку.— Тонечка!.. Золото мое самоварное!.. Беги, мать, в «Гастроном», возьми синтифурчику. Надо отметить!

— А не хватит? — враждебно спросила Тоня. Но муж уже рылся в карманах.

— Ах, горе на заборе, валюты нету! Тимофей Петрович, сокол, одолжи червончик?

— Да не надо,— брезгливо сказал Шаповалов и посмотрел на часы.— Мне скоро ехать.

— И думать не моги! Не пустим! Сейчас Тоня принесет — и так мы хорошо с тобой посинтифурим!

— Ты где работаешь? — спросил Тимофей Петрович, закрывая дискуссию о синтифуре.

Петюня опечалился.

— В настоящий момент временно нигде... А то в горздраве трудился, дератизатором.

— Кем, кем?

— Дератизатором. У кого в доме крыса, мышь — я их к едрене фене дератизировал.

— Зачем ушел?

— Так. Справедливости ищу.

— Ну, это дело долгое,— хмуро сказал Шаповалов. А зять, чтобы переменить неинтересный разговор, схватил баян, с перебором развел меха и снова поставил на пол.

— Доча! Иди, доча, сюда, поцелуй папку!

Галочка так прижалась к стене, что прямо сплющилась.

— Она, я вижу, всех боится. Почему? — строго спросил у сестры Шаповалов.

— Нет, Тима... Это нет,— заторопилась Тоня.— Он ее как родную любит... Когда трезвый.

— А он у вас и трезвый бывает?

— Он вчера топором этажерку порубил! — сказала неожиданно звонко девочка.— Он презренный шакал Табаки!

— Книжки читает,— с некоторой даже гордостью объяснил Петюня и почесал шерстистую грудь. Рыжий волос лез в ячейки его сетки, как у орангутанга, прижавшегося к проволочной сетке вольеры.

— Понятно,— сказал Тимофей Петрович. Шрам на его скуле из голубого стал белым.— Вот что, друг, пойдем-ка на кухню... Покурим.

— Он не курит!.. Петя, не ходи! — закричала Тоня и для верности вцепилась в мужнину руку. Петя, ничего не понимая, улыбался ласково то жене, то Шаповалову. Тоня же продолжала кричать в испуге и отчаянии.— А ты не смей! Привык в армии-то командовать!.. Ты на свою семью посмотри!

...Во дворе Шаповалова ждал извозчик. Чемодан и плащ лежали на сиденье. Сцепив зубы, Тимофей Петрович шел по двору, а за ним бежала Тоня и говорила:

— Тимочка, прости меня, не сердись...

— Живи как хочешь,— сухо отвечал Шаповалов.— Дело твое!

Он остановился, глянул на часы и прежде чем сесть в пролетку сказал:

— А девочку, пока не поздно, отдай мне. Пускай у нас поживет.

Тоня печально и решительно покачала головой. Тимофей Петрович сел в пролетку и снова сказал:

— Дело твое... Но я ее беру на иждивение. Буду ежемесячно присылать деньги... Только не на синтифур, а на нее!..

«По окончании академии был направлен в составе военной миссии в Афганистан сроком на четыре месяца»,— добавилась запись, и страница перевернулась.

Тимофей Петрович шел по больничному коридору, мимо одинаковых белых дверей.

Куцый посетительский халатик он накинул поверх кителя и неумело придерживал на груди.

Перед одной дверью Шаповалов остановился, постучал и вошел. Палата была маленькая, двухместная. На койке возле окна полулежала, полусидела Ксеня.

— Тимочка! — тихо обрадовалась она.— Я так и знала, что ты сегодня приедешь. Мне сердце сказало.

Наклонившись, Шаповалов чмокнул жену в щеку и сел на край койки.

— Ты чего это вздумала хворать? А? — спросил он бодрым больничным голосом.

— А я и не хвораю совсем,— улыбнулась Ксеня.— Просто я тосковала очень без тебя. Прямо сохла от тоски... Видишь, какая стала.

— А что врачи говорят?

— Что они могут сказать? Они в этом не понимают... Хотели мне операцию делать. Вскрыли — а там нет ничего, никакой болезни. Только зря живот резали... Ну, зашили обратно, извинились. А я им говорю: я же вас предупреждала. Это только лишь от тоски!.. А теперь, Тимочка, я сразу на поправку пойду. Но ты уж не уезжай никуда. Ладно?

— Не уеду... На.— Тимофей Петрович протянул жене пакет со сливами. Слегка понизив голос, Ксеня сказала:

— И ей положи... Она тяжелая. Безнадежная.

Шаповалов послушно высыпал половину слив на тумбочку у второй койки. Ксенина соседка, безучастная к их разговору, лежала, как в гробу — на спине, с закрытыми глазами. Кожа на ее щеках была желтая и лоснящаяся, словно сырная корка.

— Ты из-за меня специально вернулся? — спросила Ксеня.

— Нет, командировка кончилась,— с ненужной честностью ответил Шаповалов.— Я уже в Москве узнал, от Павлика...

Ксеня слабо улыбнулась.

— Эх ты... Даже соврать не смог.

— Я и к тебе-то ненадолго,— виновато сказал Тимофей Петрович.— Через час надо быть у начальства.

— Я понимаю, Тимочка. Работа.— Она погладила руку мужа худыми бескровными пальцами.— Тут в больнице-то делать нечего, а книжки я читать не люблю — вот, лежу и думаю... Про нашу жизнь. Все наши денечки я перебрала, как яблоки на чердаке: вот хорошие, вот негодные. Хороших все-таки больше... Мучила я тебя, а себя еще больней мучила. Но я тебе обещаю, теперь все по-другому пойдет... Съешь, Тима, сливочку.

— Не хочется. У меня от них изжога.

— Ну съешь, я тебя прошу!

Он взял сливу, с неохотой положил в рот. Ксеня смотрела на мужа счастливыми глазами.

— Но она уверяет, что совершенно здорова. Говорит, врачи разрезали и ничего не нашли!..

В больничном коридоре Шаповалов разговаривал с похожим на Суворова военврачом второго ранга. Прежде чем ответить, военврач подергал себя за седой вихор: видно, прикидывал в уме, сколько можно сказать этому угрюмому загорелому комбригу. И решил, что сказать можно все.

— Видите ли, товарищ комбриг, у вашей супруги обширная бластома. Проще сказать, рак желудка. С метастазами в печень... Случай совершенно неоперабельный. Поэтому мы ее зашили, сказали, что все хорошо... А вам следует знать.

Дверь палаты снова отворилась. Ксеня обеспокоенно привстала навстречу мужу.

— Тимочка, ты забыл что?

— Да нет... Просто подумал — ну его, это начальство. Лучше у тебя посижу.

Он присел на краешек кровати и поглядел искоса — с новым участием и новым страхом — на мертвенное лицо Ксениной соседки.

— Ну, расскажи чего-нибудь,— попросила Ксеня.— Про Афганистан.

— Хорошо. Афганистан страна довольно-таки красивая, но живут очень бедно. Просто невыносимо... А народ приветливый.— Он говорил, изо всех сил стараясь, чтобы в голосе не прорвалась жалость.— Столица у них называется Кабул. И что интересно от-

метить — река, на которой расположен город, тоже Кабул... Как Москва и Москва-река...

«В том же году умерла моя жена»,— прибавилась еще одна строчка в автобиографии.

Среди бесконечной и бесконечно неприветливой азиатской степи, которую не разнообразили и бугры сопок, притаился военный лагерь...

С воздуха его, наверное, трудно было разглядеть: буро-зеленые палатки, юрты, накрытые маскировочной сеткой, и под такой же сеткой — танки, грузовики и две штабные «эмки».

Одна из юрт была вдвое больше других. Для маскировки ее врыли на треть в землю, внутрь вели земляные ступеньки. У входа стоял часовой. В этой юрте сейчас шло важное совещание.

— Это уже не просто пограничный инцидент. Японцы ведут разведку боем,— говорил комбриг Шаповалов. Аудиторию составляли десятка два командиров и политруков в серой танкистской форме.— Если мы окажемся слабы, они попытаются оккупировать Монголию, а может, и часть Забайкалья. Аппетит приходит во время еды... Более того, все, что делается сейчас на Халхин-Голе, эхом отзывается в Европе. И прежде всего — в Берлине... Запад приглядывается к событиям на Дальнем Востоке, чтобы определить по ним оборонную мощь СССР... Следовательно, перед нами — в том числе перед вашей дивизией — стоит задача не только боевая, но и политическая. Речь идет о выполнении обязательств перед братской Монголией, о военном престиже Советского Союза...

Шаповалов выдержал паузу, и командиры насторожились, поняв, что сейчас будет сказано самое важное.

— Нам приказано остановить японцев на этом рубеже. Не пустить их в глубь Монголии ни на шаг. Держать железную оборону!

По юрте пронесся тихий гул. Кто-то даже повторил разочарованно:

— Оборону?

— У вас, товарищ майор, слух пониженный? — жестко сказал Шаповалов.— Повторяю для всех: оборона, и только оборона! Для наступления мы не имеем достаточных сил... Короче говоря, зимовать готовьтесь здесь.

Он присел к столику, положил на него свой планшет.

— Вы свободны, товарищи... Командира дивизии, дивизионного комиссара и начальника штаба прошу задержаться.

И когда в юрте остались только эти трое, Тимофей Петрович сказал, понизив голос:

— Товарищи, то, что вы сейчас услышите, не должен знать ни один человек, кроме вас... Командующий армейской группой уполномочил меня сообщить: будем наступать, и очень скоро... Сил у нас здесь, действительно, маловато, так что успех наступления будет зависеть от полнейшей внезапности, совершенной неожиданности для противника.

— Товарищ комбриг! — сказал подполковник, начальник штаба.— А как предполагается обеспечить внезапность? Местность тут открытая, а у японцев ведь довольно сильная разведка.

— Будем дезинформировать эту разведку. Пускай передает своему командованию ложные сведения. А наша задача — кормить их этими сведениями под самым разным соусом... Посмотрим, хорошие ли мы повара...

(Мы слышим эти слова, но видим уже не юрту, а степь и бойцов, которые работают лопатами, стучат топорами, разматывают проволоку, выполняя то, что велит голос Шаповалова.)

— Вам надлежит срочно отрыть окопы полного профиля... Противотанковые рвы... Три-четыре танка вкопайте в землю — пусть видят, что мы думаем только об обороне... Тяните проволочные заграждения... Все работы производить открыто, на виду у противника.

Над степью летел зеленый У-2 с красными звездами на крылышках. Внизу копошились голые до пояса саперы — строили дзоты, рыли окопы и эскарпы. Летчик швырнул за борт кипу листовок, и они разлетелись в воздухе белым роем, как бабочки-поденки.

Красноармейцы, балуясь, ловили их прямо на лету. На каждой листовке чернело строгое название: «Памятка бойцу в обороне. Прочитай и сожги».

Летчик, как был в комбинезоне, в сдвинутых на лоб «консервах», навытяжку стоял перед Шаповаловым. Тимофей Петрович расхаживал по штабной палатке, сердито дергая ремень портупеи.

— Кому вы сбросили листовки?

— Бойцам, товарищ комбриг... Саперам,— отвечал летчик в недоумении.

— Вы японцам их сбросили! Установлено, что часть листовок улетела к противнику... Теперь японцы по вашей милости знают, что мы ушли в оборону!.. Почему не приняли в расчет ветер?

— Товарищ комбриг, разрешите доложить! — заволновался летчик.— Это точно, дул сильный восточный ветер... Я даже предложил отменить вылет. Но командир эскадрильи сказал, что это ваш личный приказ!

— Значит, виноват я? Значит, мне идти на гауптвахту?

— Нет, товарищ комбриг,— окончательно смешался летчик.

— Нет? Тогда пойдете вы! — Наверное, Шаповалов в душе жалел ни в чем не повинного парня, но голос у него не дрогнул.— Трое суток!

...Выйдя из палатки, летчик с горечью сказал поджидавшему его товарищу:

— А говорили — Шаповалов, Шаповалов... Понял я теперь, что это за Шаповалов!

Под камышовым навесом комсоставской столовой ел компот последний посетитель — толстячок майор с добрым розовым лицом. Урючные косточки он не выбрасывал, а разгрызал и съедал зернышки.

Вошел скорым шагом Шаповалов.

— Не вставайте, не вставайте, Борис Николаевич... Хочу с вами посоветоваться,— он присел рядом с майором.— Вот посылаем шифровку. Взялись бы вы ее разгадать? Вы ведь старый штабной волк.

Польщенный майор взял из рук Шаповалова голубой листок.

— В гости не пойдем, нет гостинцев... Будем сидеть дома, пока не приедут кумовья,— медленно прочитал он.— М-да... Это крепкий орешек... Но попробуем.

И майор наморщил лоб. Давно замечено, что у людей умных, когда они думают, на лбу образуются вертикальные морщины. У майора образовались горизонтальные.

— Гостинцев нет... Это, наверное, боеприпасов? — предположил он наконец.— А кумовья — это, скорее всего, подкрепления? Тогда получается: наступать не можем, будем сидеть в обороне... Товарищ комбриг, извините, что высказываю мнение, но этот код не совсем надежный... Надо бы его заменить.

— Боюсь, что так,— согласился Шаповалов.— Спасибо, Борис Николаевич.

...Вернувшись в палатку, Шаповалов сказал капитану, своему помощнику:

— Отправляйте.

— А куда вы ходили, Тимофей Петрович? — заинтересованно спросил помощник.— Если не секрет.

Шаповалов усмехнулся.

— К майору Аленцеву. Я на нем все шифровки проверяю... Если уж он понял, значит, и японцы поймут.

— А не грубовато мы работаем?

— Нет. Они от нас другого не ждут. Никак не забудут Цусиму и Мукден... А мы их за это накажем!

Солнце висело низко над краем степи, и вода в реке Халхин-Гол блестела, как расплавленная медь. В этой огненной воде купали коней кавалеристы.

Петлицы у них были двухцветные, красно-синие: здесь стояла монгольская дивизия.

Возле маленького костра, разложенного не для тепла, а для дыма, от комаров, сидели два монгола и трое русских артиллеристов — видимо, с соседней батареи.

Без дороги, прямо по сухой траве, подъехала к берегу полуторатонка. Из кузова на землю спрыгнули четверо красноармейцев. Странные это были бойцы: немолодые, хорошо подстриженные.

Трое из них сразу сели на подножку полу-

торки, покурить. А четвертый — Тимофей Петрович Шаповалов — пошел к берегу глядеть на купание лошадей.

Это были монгольские лошадки — большеголовые, приземистые, курчавые. Выходя из воды, они отряхивались, как собаки, но Шаповалов, хоть брызги и попадали ему на гимнастерку, все равно не отходил. Сзади от костра слышен был глуховатый, чуть затрудненный голос:

— Знаешь такой Чингис-хан?.. Вот... Чингис-хан здесь помер. В этой степи хоронили.

Шаповалов, который терпеть не мог неточности, обернулся к рассказчику:

— Чингис-хан в Северном Тибете умер. В стране тангутов.

Один из артиллеристов досадливо крякнул.

— Ты молчи, пехота... Человек здешний, неужели хуже тебя знает?

— Здесь хоронили,— спокойно продолжал монгол.— И все деньги, золото, дорогие камни...

— Драгоценные,—подсказал доброжелатель-артиллерист.

— Да... Дорогоценные камни — все с ним закопали. В могилу.

— И где ж эта могилка? — спросил другой артиллерист.— Интересно было бы полюбопытствовать.

Монгол с торжеством улыбнулся.

— Никто не знает! Его сын сделал так. Взял у кобылы ребенка, зарезал над могилой, вот... Потом гнали на это место баран... Тысяча баран! Потом коней... Тысяча коней! Потом верблюд... Тысяча верблюд!.. И степь стала гладкая, как... вода. И не видно, где могилка. Вот... Но кобыла все равно нашла то место, где резали ее ребенка, стала плакать, копытом рыла землю. И сын Чингисхана знал — здесь могила!

— Да... Святое слово — мать! — задумчиво сказал пожилой артиллерист.— Хоть и животное.

Шаповалов больше не вмешивался и слушал с интересом. Монгол продолжал:

— Другое лето кобыла опять пришла на то место, опять плакала. И так семь лет ходила. А в восьмой год не пришла: наверно, волк съел. И с тех пор никто не знает, где могила, где золото... Но есть один старик, он говорит...

Тут, на самом интересном месте, Шаповалов отошел от костра: к полуторке подъехали рысью трое всадников — те, кого он ждал. Двое были монголы, третий — русский.

Всадники спешились, а трое бойцов, приехавших с Шаповаловым, встали.

— Знакомьтесь, товарищи,— сказал Тимофей Петрович.— Это товарищ Доржпалам, командир монгольской дивизии... Товарищ Дамба, командир бронедивизиона... Наш советник, полковник Варенцов... А это, нахор Доржпалам, ваши ближайшие соседи...

Соседи представились сами.

— Попов, командир танковой бригады.

— Командир мотоброневой бригады, полковник Кандауров!

— Бригадный комиссар Свирский.

— А все вместе вы — ударная группировка,— подытожил Шаповалов.— Командующий назначил наступление на двадцатое... Начало в пять сорок пять. Южная и северная группировки нанесут одновременный удар по флангам противника. Цель операции — окружение и уничтожение всей шестой японской армии. Остальное скажет сам командующий.

— Бойцы ждут наступления,— кивнул головой монгольский комдив.— Очень ждут.

— Сейчас поедем на рекогносцировку, ознакомимся с исходным районом. На время поездки наденьте, пожалуйста, гимнастерки без знаков различия.— И Тимофей Петрович достал из кузова три красноармейских гимнастерки. Монголы и советник стали их надевать поверх своих, а Шаповалов объяснял: — Нельзя, чтоб японцы заметили здесь скопление командиров. Потому и ездим в этом драндулете...

Полуторка катилась по степи, вдоль заросшего камышами берега. В кузове, на покрытых брезентом ящиках, тряслись Шаповалов и его спутники.

— Ну как, заметно что-нибудь? — спрашивал Тимофея Петровича танкист Попов.

— Вроде ничего...

Попов горделиво улыбнулся.

— То-то и оно. А между прочим, от этой сопки и аж до излучины размещается моя бригада...

— Самолет,— сказал вдруг монгольский комдив и показал на запад.

Не сразу — трудно было глядеть против солнца — Шаповалов обнаружил на краю неба маленький самолетик.

— Ну-ка, у кого глаза хорошие? — попросил он.— По-моему, это японец.

Ехавший с ними связист поднял голову, оторвался от громоздкой рации.

— Товарищ комбриг, зенитчики сообщают: в небе японский самолет. Просят разрешения открыть огонь.

— Не разрешаю. Огонь не открывать ни при каких обстоятельствах.

— Так ведь вы здесь,— возразил Попов.— И другие товарищи... Тоже высший комсостав.

— Кто произведет хоть один выстрел, того под трибунал,— сказал Шаповалов жестко.— Японец затем и летает, чтобы мы себя обнаружили, демаскировали. Вывод — что бы ни случилось, огонь не открывать.

— Огонь не открывать! — сказал связист в трубку.

А Шаповалов перегнулся к окошку кабины и велел водителю:

— Прибавь газу. У монастыря стоп, и всем в укрытие!..

Машина рванулась вперед.

...В полукапонирах — вырытых вдоль берега ямах — прятались советские танки. Сверху они были укрыты маскировочными сетями, охапками осоки и камыша.

Через эти сети танкистам хорошо был виден приближающийся самолет. Особенно внимательно за ним следили из того укрытия, где прятался не танк, а грузовик со счетверенным пулеметом на платформе.

...Японский самолет был уже над головой — был так близко, что Шаповалов мог отчетливо разглядеть красные с белой каемкой кружки на крыльях.

— Тормози! И от машины! Живо! — крикнул Тимофей Петрович.

Командиры попрыгали на землю, побежали, пригибаясь к руинам монастыря. Треща, как стрекоза, самолет опускался все ниже.

Пунктир пулеметной очереди прочертил степь и уперся в полуторку. Грузовичок дрогнул на рессорах под ударами пуль и через секунду загорелся — вспыхнул, как охапка хвороста.

А вторая очередь свалила на землю бежавшего к монастырю Шаповалова.

Попов, Доржпалам и все, кто видел, как упал Тимофей Петрович, кинулись к нему — оттащить поскорее от горящей машины.

Половина лица у Шаповалова была залита кровью, и на груди красноармейской гимнастерки тоже расплывалась кровь.

Японский самолет, победно рыча, набирал высоту — уходил к своим.

Санитарный самолетик «Р-5» с красным крестом на зеленом борту стоял посреди монгольской степи.

Винт его, затихая, сделал еще несколько оборотов и остановился совсем.

Неподалеку белела в сумерках палатка. Почти вплотную к ней расположились два «газика» с прожекторами в кузовах. Бойцы-прожектористы хлопотали, налаживая свет.

В палатке неярко горела керосиновая лампа. Шаповалов лежал на операционном столе. Медсестра пинцетом отдирала повязку с серого мертвого лица.

Пожилой военврач (наверное, это он прилетел на самолете) мыл руки в тазике. Кончив мыть, он протянул руки санитару, чтоб тот помазал кончики пальцев йодом. Потом санитар помог врачу натянуть перчатки и обработал их спиртом. Пока проделывались все эти процедуры, хирург беседовал с другим военврачом, помоложе.

— Пулевое ранение в височно-теменную область. Дефект кости два сантиметра,— докладывал молодой врач.— Ранение грудной клетки. Гемоторакс. Пробито левое легкое и, по-моему, задета сердечная сумка...

Старший хмыкнул и раздраженно сказал в воздух:

— Свет будет когда-нибудь?

Санитар выскочил из палатки, махнул прожектористам рукой.

Два ослепительных луча пронизали палатку насквозь. И сразу брезент стал прозрачным, как марля.

В палатке теперь было светлей, чем в лучшей московской операционной. Приезжий хирург подошел к Шаповалову, вгляделся в безжизненное лицо.

— Так он же у вас в шоковом состоянии?

— Пытались вывести, не смогли,— виновато сказал молодой врач.— Но и ждать тоже... с другой стороны...

Хирург постоял еще, с сомнением глядя на Шаповалова, потом решился:

— Да. Ему терять нечего. Буду оперировать.

Снаружи, не решаясь подойти близко, стояли недавние спутники Шаповалова: комбриг Попов, Доржпалам, комиссар Свирский. Стояли бойцы — русские и монголы. Все они в молчании смотрели, как двигаются, плавают за прозрачной стеной палатки черные силуэты врачей.

Мимо берез и сосен торопился курьерский поезд.

«Чита — Москва», «Чита — Москва», «Чита — Москва» — мелькали запыленные таблички.

...Поезд остановился на маленькой станции. Пассажиры высыпали из вагонов, суетливо, как муравьи, забегали по перрону в поисках добычи.

Окно бревенчатого станционного домика было распахнуто настежь. На подоконнике стоял черный бумажный громкоговоритель и рассказывал громким, хриплым голосом:

— Наблюдательные пункты, связь и огневые позиции японской артиллерии разбиты...

В те годы радио в поездах еще не было. Многие из пассажиров остановились послушать, так и не дойдя до шеренги торговок с пупырчатыми курами, ягодами и бутылками молока.

— В точном соответствии с планом операции наши бронетанковые и механизированные части в районе реки Халхин-Гол разгромили фланговые группировки противника и к исходу двадцать шестого августа завершили окружение всей шестой японской армии...

В открытом окошке мягкого вагона виднелись две женские головки в одинаковых белых косыночках. Девушки с напряженным вниманием прислушивались к голосу диктора: выйти на перрон они не могли. В этом купе везли Шаповалова.

Столик был заставлен пузырьками и коробочками. Сам Тимофей Петрович, весь в бинтах, лежал на нижней полке, ничего не видя, ничего не слыша — даже грозных и радостных слов военной сводки:

— Планы японских империалистов полностью сорваны. Земля братской Монголии освобождена от захватчиков... В ходе боев наши войска...

Дверь купе отъехала в сторону и вошел молодой военврач — тот самый, что ассистировал при операции.

— А ну закройте окно! — скомандовал он.— Чтоб никакого шума.

— Владимир Петрович! Да он не слышит!— хором взмолились сестрички.— Все равно он в бессознании!

Не слушая, врач подошел к окну, натужился и поднял раму.

Прозвенел станционный колокол, гуднул, прощаясь со станцией, паровоз, и вагоны снова двинулись в путь. А громкоговоритель продолжал выкрикивать вслед Шаповалову:

— Пусть запомнят агрессоры: Рабоче-Крестьянская Красная Армия стоит на страже! И если враг снова сунется к нам, он снова встретит сокрушительный отпор!..

Стучала пишущая машинка, и на бланк Главного Управления кадров РККА ложились одна за другой ровные бесстрастные строчки:

«...комбрига Шаповалова Т. П. согласно заключению медицинской комиссии уволить в запас по статьям Расписания болезней...»

Стрекотание машинки сменилось вдруг ликующей музыкой.

— Мы красная кавалерия
И про нас
Былинники речистые
Ведут рассказ!—

трубами и литаврами выпевал военный оркестр. Под этот оглушительно громкий кавалерийский марш мы увидели новую жизнь Тимофея Петровича.

...В пижаме, в сандалиях, с палкой в руке он медленно и трудно спускается по мраморной лестнице санатория. Споткнулся, уронил палку — она покатилась вниз по ступенькам. Идти без ее помощи Тимофей Петрович не рискует. Стоит, беспомощно оглядываясь, пока какая-то женщина не подняла палку и не отдала ему...

...Голый по пояс Шаповалов снова проходит медкомиссию. Двое врачей перелистывают его бумаги, третий выстукивает спину костяшками пальцев...

...Тимофей Петрович в штатском костюме — непривычном и плохо ему идущем — сидит на скамейке возле памятника Тимирязеву и с мрачным лицом читает книгу. Книга называется «Двенадцать стульев»...

...Отпечатанное на машинке заявление: «Ввиду того, что здоровье мое полностью восстановилось, прошу вернуть меня в ряды РККА. Я отдал армии всю свою сознательную жизнь...» Красный карандаш пишет наискосок через печатные строчки: «На медкомиссию»...

...Рентгеновский снимок: грудная клетка Шаповалова. Специальный белый карандаш прочерчивает стрелку. Острием она упирается в очаг поражения...

...На Каменном мосту стоят комдив Гайдабура и Тимофей Петрович Шаповалов, по-прежнему в гражданском. За спиной у них кремлевские башни и купола. Размахивая руками, Шаповалов убеждает в чем-то Гайдабуру — и вдруг закашлялся, затрясся, прижал к губам платок...

...Зима. Идут собачьи соревнования. Пионеры, вырастившие овчарок для границы, выстроились в ряд со своими питомцами. За столом, между двумя энергичными старухами, сидит Тимофей Петрович. С лицом злым и несчастным, он смотрит, как остроухие длинные собаки бегают по буму, прыгают через барьер...

В последний раз ударили медные тарелки, и кавалерийский марш кончился.

От дома на Софийской набережной, в котором жили многие военные, в том числе и Шаповалов, до Дома Правительства, где проживал Павел Максимович Гайдабура, дорога была короткая и приятная. Шаповалов и с ним молоденький курсант артучилища шли по набережной, вдоль Москвы-реки. Навстречу им громыхали по мостовой ломовики, катились, бессовестно гудя, «эмки» и «газики».

Стояла теплая майская погода и потому Шаповалов был в легком шевиотовом костюме.

Вдруг Павлик вытянулся, взял под козырек: навстречу им шел генерал с золотыми звездочками на петлицах, в брюках с лампасами.

Шаповалов проводил его завистливым взглядом.

— Генерал-майор,— сказал Павлик.— Красивая форма.

Но Шаповалов думал о другом:

— Ты заметь, Павлик, цвет лица землистый, под глазами мешки. Наверное, здоровье хуже моего, а вот служит.— Они пошли дальше. Настроение у Шаповалова заметно испортилось.— Павлик, а может, тебе там скучно будет? — говорил Шаповалов, щурясь на ветру.— Может, ты лучше в кино пойдешь? Увольнительная — дело святое, я не обижусь.

— Нет, папа, я с тобой.

Тимофей Петрович был откровенно доволен таким ответом:

— Ну, смотри... У Гайдабуры сынишка есть, тебе ровесник — вот, познакомитесь.

У Гайдабуры по стенам висели картины в облупленных золоченых рамах — копии с произведений знаменитых художников Айвазовского и Левитана.

Хозяин и гость сидели за большим круглым столом, пили чай.

— Первое время действительно,— рассказывал Шаповалов.— Была даже афазия.

— Это еще что за зверь?

— Ну, потеря речи. Но теперь, как видишь, все в порядке. И со зрением такая же картина, и вообще.

— Ты возьми пирога,— угощал Гайдабура.

— С удовольствием,— кивнул Шаповалов и положил пирог к себе на тарелку.— Заметь, никаких ограничений в диете у меня нет. Это тоже о многом говорит.

Гайдабура смотрел на своего друга с удивлением и жалостью. Куда девался прежний молчаливый, уверенный Шаповалов? А тот, не замечая этого взгляда, достал из кармана тугую целлулоидную трубку.

— Между прочим, я храню все рентгеновские снимки,— он развернул скользкие листы.

— Вот посмотри, что было раньше и что теперь — ночь и день.

— Да я в этом ни уха, ни рыла,— буркнул Гайдабура.

— Да это и ребенок поймет! Вот левое легкое, вот очаг поражения...

У сына Гайдабуры комната была маленькая, но зато совсем своя — редкость в те времена. На стене висел ковер, на ковре — мелкокалиберка ТОЗ. В углу отдыхали пудовая гиря и пара гантелей.

Хозяин комнаты был мал ростом и щупловат — поэтому и нажимал на физическое развитие. Одет он был в ковбойку, а брюки поблатному заправлял в сапоги, спущенные гармошкой до щиколотки. Вдвоем с Павликом они слушали, как поет из радиолы хамский тенорок:

Гони, ямщик, куда глаза глядят,
Последний раз хочу ее обнять!..

— Нет, ты правда не слышал? — удивлялся младший Гайдабура.— И вообще Лещенко не слышал?.. Я, кажется, попал в неинтеллигентное общество... Выпьем чего-нибудь?

— Я не пью,— застенчиво признался Павлик.

— Да ну тебя! — Хозяин отбросил пружинный эспандер, которым укреплял кисть во время разговора.— Война будет, убьют — так и не попробуешь?

— Тебе больше достанется,— сказал Павлик. В этой комнате ему было и любопытно и неуютно.

— Фиг-то. Все воевать пойдем.

Гайдабура-сын достал из-под кровати бутылку коньяку финь-шампань. Покосившись на дверь, он налил две рюмочки.

— Не буду,— решительно повторил Павлик.— У нас даже отец не пьет.

— Сын за отца не отвечает,— сказал молодой Гайдабура, но пить тоже не стал, а прикрыл рюмки газетой.— Эх ты, волосатик!..

— Меня сам Бурденко смотрел. Он мне прямо сказал, вопрос месяцев,— говорил Шаповалов, все более волнуясь.— А эти коновалы на медицинской комиссии, у них, видишь ли, другое мнение. Смеху подобно: военврач третьего ранга, а понимает лучше, чем Бурденко.

Гайдабура уныло молчал.

— Павел Максимович, я опять буду проситься. Вся Европа под немцами, неужели же нам не нужны опытные кадры?

— Тимофей, а я ведь из аппарата ухожу,— перебил Гайдабура. — Еду в Белорусский округ. Приказа еще нет, но тебе могу сказать.

Оба помолчали.

— Поздравляю,— выдавил наконец Шаповалов.— Ну, теперь мое дело совсем табак. Я вообще-то на тебя рассчитывал.

— Да я уж ведь ходатайствовал,— задумчиво сказал Гайдабура.— Ну, давай, приходи ко мне в понедельник. Попробую чего-нибудь придумать.— Он переменил тему: — Хлопец у тебя хороший, приятно поглядеть.

— Понравился? — расцвел Тимофей Петрович.— Павел — это моя радость. Надежный парень,— и спохватился: — У тебя тоже хороший...

— А-а! — скривился Гайдабура. — Обалдуй и демагог. Сапоги гармошкой, по-жигански.

— А учится как?

— Отличник. Если б не учился — убил бы своей рукой! Как Тарас Бульба.

Опять мы в Наркомате обороны, в кабинете Гайдабуры.

Шаповалов откинулся от стола, прежде чем взяться снова за перо, задумался. Затем опять склонился над написанным.

«В 1939 году участвовал в боях на Халхин-Голе. После тяжелого ранения уволен в запас. В последнее время здоровье мое полностью восстановилось. Прошу вернуть меня в ряды РККА». Отчетливо подписавшись — Т. Шаповалов,— он отодвинул от себя стопку исписанной бумаги.

Гайдабура, стоявший за спиной, взял листки и вложил в папку.

— Все? — спросил Шаповалов.

— Все... теперь иди домой и жди,— ответил Гайдабура.

Синяя от лунного света степь тихо гудит, вздрагивает. Тесно прижавшись друг к дружке, бегут по ней овцы. Отары катятся волнами, одна за другой...

...Бегут по степи, тряся горбами, верблюды...

...Звенит земля, как бубен, под копытами лошадей. Табун за табуном возникает из темноты и уносится в темноту...

...По опустевшей, вытоптанной, мертвой степи бродит пегая кобыла. Вот остановилась, заржала пронзительно и жалобно, стала рыть землю копытом...

...Рычат в небе моторы. Как злые семена, упали в землю бомбы — и сразу из них выросли черные раскидистые кусты взрывов.

А кобыла стоит неподвижно, не уходит от могилы своего жеребенка...

— Папа, проснись! Проснись, папа! — будил отца Павлик. Он уже успел натянуть брюки.— К тебе пришли.

Шаповалов рывком сел на постели—будто и не спал.

— Кто?..

...В столовой дожидался Тимофея Петровича молоденький капитан. Шаповалов вышел из спальни уже застегнутый на все пуговицы.

— Слушаю вас!

Капитан коротко и щеголевато взял под козырек.

— Товарищ Шаповалов? Вам пакет.

Шаповалов распечатал пакет, прочитал, и лицо его просияло.

— Спасибо, капитан, спасибо.

— Товарищ Шаповалов,— улыбнулся капитан,— замнаркома вас вызывает. Срочно. Машина внизу.

«Эмка» торопилась по спящим улицам. Под колесами шуршал сухой летний асфальт.

Когда Шаповалов, пройдя быстрыми шагами приемную, вошел в кабинет замнаркома, там уже сидело человек шесть генералов и полковников. Лица у всех были ночные.

— Здравия желаю,— поздоровался Тимофей Петрович.

— Здравствуйте, товарищ Шаповалов,— отозвался замнаркома.— Так. Все в сборе.

Он хрустнул костяшками пальцев и продолжал, чуть повысив голос:

— Товарищи, есть решение: самым срочным образом укрепить командные кадры западных округов... Положение, как вы знаете, предельно напряженное. Немцы продолжают концентрировать войска вдоль границы...

— Я имею сведения, что они артиллерийские снаряды не складируют, а подвозят к батареям и кладут прямо на грунт,— вставил бритый наголо генерал-лейтенант, сидевший рядом с замнаркома.— Значит, надеются скоро пустить их в дело.

— Ну, это только предположения,— осторожно сказал замнаркома.— Но во всяком случае надо быть готовыми ко всему... Так что предлагаю вам завтра же, хоть это и воскресенье, выехать по месту службы.

Посетители переглянулись. Усталость мигом слетела с лица Шаповалова. Глаза его зажглись жестким огнем.

А замнаркома посмотрел на часы — было полвторого — и уточнил:

— Собственно, даже не завтра, а сегодня.

Его рука машинально потянулась к настольному календарю и перекинула листок. Красные буквы сообщили:

1941 год
22 Июня
Воскресенье.

Искусство кино

1/1974

Ежемесячный журнал

Орган Государственного Комитета Совета Министров СССР по кинематографии и Союза кинематографистов СССР

Журнал основан в 1931 году

Главный редактор
Сурков Е. Д.

Редколлегия
Баскаков В. Е.
Беляев И. К.
Вайсфельд И. В.
Герасимов С. А.
Згуриди А. М.
Игнатьева Н. А.
Караганов А. В.
Кармен Р. Л.

Зам. главного редактора
Медведев А. Н.

Новогрудский А. Е.
Парамонова К. К.
Салынский А. Д.
Санаев В. В.
Соловьев В. И.

Зам. главного редактора
Суменов Н. М.

Юренев Р. Н.
Юткевич С. И.

Художник
Аникст М. А.

Художественный редактор
Лисица И. Д.

Корректор
Ярошевская С. Л.

Издание
Союза кинематографистов СССР
Цена 1 руб.

Рукописи не возвращаются

Содержание

Под знаменем ленинских идей

1 Борис Чирков — Быть партийными в искусстве нам завещал Ленин
8 Камиль Ярматов — Нас соединил Ильич
17 Толомуш Океев — Его свет в наших сердцах
23 В. Листов — Страницы великого наследия
35 Максим Штраух — Дело всей жизни

Современность и экран

57 А. Тарасов — Новая точка отсчета

Новые фильмы

71 Маргарита Алигер — Товарищ президент
77 А. Зоркий — «Иван Васильевич» меняет... экспрессию
84 В. Михалкович — Ложе канонов и русло жизни

Дискуссии

101 Режиссура — ее проблемы и трудности

Беседы за рабочим столом

113 Н. Сазонова — Актерское счастье

За рубежом

126 К. Парамонова — Размышления после праздника
140 Илья Вайсфельд, Акира Ивасаки, Ежи Плажевский — О стилевой амплитуде современного кино

154 Г. Богемский — Великая актриса итальянского народа

Сценарий

159 Ю. Дунский, В. Фрид — Я — Шаповалов Т. П.

На 1-й странице обложки — Владимир Конкин в фильме «Как закалялась сталь» (режиссер Н. Мащенко, киностудия имени Александра Довженко по заказу Государственного Комитета Совета Министров СССР по телевидению и радиовещанию).

На вклейке — кинокадры:
В. И. Ленин на Красной площади произносит речь с автомашины перед войсками Всевобуча. 25 мая 1919 г., Москва.
В. И. Ленин выступает с докладом на заседании II конгресса Коминтерна. 19 июля 1920 г., Петроград.

Iskusstvo Kino
Cinema Art

Under The Banner of Lenin's Ideas

Boris Chirkov — To Be Party Minded in Art Is Lenin's Behest (page 1).
Kamil Yarmatov — Ilyich Has Connected Us (page 9)
Tolomush Okeev — His Light Is in Our Hearts (page 17).
Well-known Soviet film-makers from different Soviet Republics about the influence of Lenin's ideas on the work of the Soviet cinéastes.
Viktor Listov — Pages of the Great Heritage (page 23).
Maxim Shtraukh — Opus Vitae (page 35).

The Time and the Screen

Andrei Tarasov. — New Point of Reading (page 57).
Turkmenian film to-day.

New Films

Margarita Aliger — Comrade President (page 71).
Review of the film «Chile. Time of Struggle, Time of Trouble» (Mosfilm, 1973).
Andrei Zorky — Ivan Vassilyevich Changes... Expression (page 77).
Review of the film «Ivan Vassilyevich Changes Profession» (Mosfilm, 1973).
Valentin Mikhalkovich — The Bed of Canons and The Riverbed of Life (page 84).
About the problems of the detective genre in connection with the new films shot at the Soviet studios.

Discussions

Directing — Its Problems and Troubles (page 101).
Discussion about problems of modern cinematographic process continued (beginning see in «IK» № 8, 1973).

Talks at a Working Table

Nina Sazonova — Actor's Luck (page 113).
Interview with a well-known actress.

Abroad

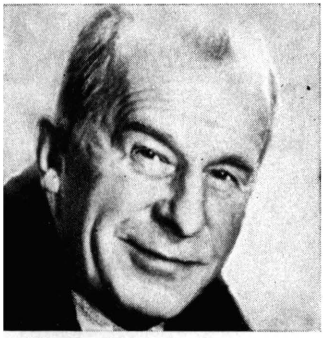
Kira Paramonova — Meditations after a Festive Occasion (page 126).
Notes of a Jury member of IV MFF of films for children.
Ilya Vaisfeld, Jerzy Plazewski, Akira Ivasaki — About the Stylistic Amplitude of the Modern Cinema (page 140).
Colloquium of three critics on the problems of the modern cinema.
Georgy Bogemsky — Great Actress of the Italian cinema (page 154).
Anna Magnani's obituary.

Script

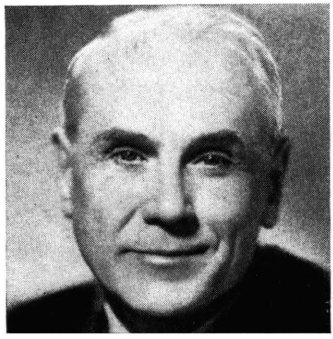
Yuly Dunsky, Valery Frid — I, Shapovalov T. N. (page 160).

Адрес редакции: 125 319 Москва, ул. Усиевича, 9, Тел. 151-02-72. Сдано в набор 26/X — 1973 г. А — 12411. Подписано к печати 21/XII — 1973 г. Формат бумаги 70×90¹/₁₆. Печатных листов 12 (условных листов 14). Тираж 47 800 экз. Заказ 2646. Московская типография № 2 Союзполиграфпрома при Государственном Комитете Совета Министров СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. Москва, проспект Мира, д. 105.

Поздравляем



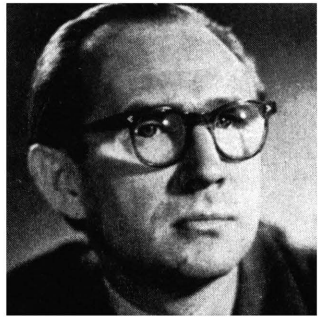
с 75-летием
Мартинсона
Сергея Александровича,
народного артиста РСФСР, снимавшегося во многих фильмах, среди которых «Похождения Октябрины», «Чертово колесо», «Марионетки», «Золотой ключик», «Антон Иванович сердится», «Свадьба», «Новые похождения Швейка», «Подвиг разведчика», «Илья Муромец», «Идиот», «Дядюшкин сон»



с 70-летием
Бабочкина
Бориса Андреевича,
народного артиста СССР, лауреата Государственных премий СССР, снимавшегося в картинах «Чапаев», «Подруги», «Друзья», «Непобедимые», «Фронт», «Актриса», «Великая сила», «Тревожная молодость», «Скучная история», «Плотницкие рассказы» и других, поставившего фильмы «Родные поля» (с А. Босулаевым), «Повесть о «Неистовом», «Дачники»

с 70-летием
Коварского
Николая Ароновича,
кинодраматурга и киноведа, участвовавшего в создании фильмов «Алитет уходит в горы», «Мать» (1956), «Мальва», «Капитанская дочка», «Сорока-воровка», «Жизнь сначала», автора монографии «Фридрих Эрмлер» и многих статей по истории и теории советского кино

с 50-летием
Давыдова
Владлена Семеновича,
народного артиста РСФСР, лауреата Государственных премий СССР, снимавшегося в кинофильмах «Встреча на Эльбе», «Кубанские казаки», «Застава в горах», «Сестры», «Человек-амфибия», «Выстрел», «За нами Москва», «Освобождение» и других



с 50-летием
Полуянова
Сергея Сергеевича,
заслуженного деятеля искусств РСФСР, оператора, снимавшего фильмы «Долгий путь», «Борец и клоун», «Чистое небо», «Воскресение» (вторая серия), «Золотой теленок», «Двенадцать стульев» (с В. Шуваловым), «Иван Васильевич меняет профессию» (с В. Абрамовым) и другие

2 1974

Репортаж наших корреспондентов о киностудии «Мосфильм», которая отмечает свой пятидесятилетний юбилей;

рецензии К. Рудницкого, Н. Савицкого, Д. Шацилло, Э. Двинского, В. Белякова на фильмы «Плохой хороший человек», «Семнадцать мгновений весны», «Афера Цеплиса», «Дикая жизнь Гондваны», кинообозрение «Москва»;

ответы кинематографистов А. Ибрагимова, С. Кулиша, В. Ордынского, Г. Полонского, Ю. Райзмана, А. Смирнова и Ф. Соболева на вопросы анкеты «ИК»;

окончание воспоминаний М. Штрауха о его работе в кино над образом В. И. Ленина;

обзор Л. Рошаля программы короткометражных фильмов VIII Международного кинофестиваля в Москве;

заметки Н. Толченовой о конкурсных художественных фильмах VIII Московского международного кинофестиваля;

вторая, заключительная часть сценария Ю. Дунского и В. Фрида «Высокое звание»

и другие материалы.

Индекс 70402